



مؤسسة جازة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

# في صحبة الأُميرين أبي فراس الحمداني وعبد القادر الجرائري



الدكتور أحمد درويش

# الحسين











مؤسسة محمد بن عبد العزيز بن سعود للإبائين للدراسات والبحوث

في صحبة الأملين  
أبي فراس الحمداني  
وعبد القادر الجزائري

الدكتور أحمد درويش



أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعته الباحث  
في الأمانة العامة للمؤسسة ملجد الحكواتي

تصميم الغلاف والإخراج الداخلي: محمد علي

للطباعة والتنفيذ: أحمد متولي - أحمد جاسم

حقوق الطبع محفوظة



مكتبة جامعة الإمام محمد باقر الموسوية الإسلامية الإيرانية

تلفون: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

2000

## تصدير

ما المبرر الذي دعا مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري إلى الجمع بين أميرين عربيين تفصل بينهما مسافة بعيدة مكاناً وحقبة مديدة زماناً في كتاب واحد؟ لقد كانت الموازنة بين شخصيتين أحد الفنون التي عرفها التراث، وكلنا نذكر الكتاب الشهير للأمدي «الموازنة بين البحري وأبي تمام»، وإذا كانت الموازنة تهدف أساساً إلى ترتيب قيمي لشخصين يشتركان في مجال واحد ومتقاربين زماناً ومكاناً وإعطاء المبررات لذلك، فليس هدفنا في هذا الكتاب إجراء موازنة بين الأميرين خصوصاً أن الاختلاف في البيئة يفقد هذه الموازنة عدالتها، لأن لكل بيئة مواضعها، ولا يجوز أن نحاكم شخصاً بقوانين عصر آخر.

الهدف هو رصد بعض الملامح المتشابهة بين الأميرين، فنحن لسنا مع من يقول: بأن التاريخ بعيد نفسه، ولكننا نؤمن بأن هناك قوانين غير مكتوبة للتاريخ تبدى بأشكال مختلفة، مما يبرر لنا البحث عن بعض هذه القوانين المراوغة التي تلتقطها العين الذكية من خلال الكثير من الأمور المتباينة والمتسوقة.

وإذا كانت هناك بعض التشابهات الظاهرية بين الأميرين فإن التشابه الجوهرى بينهما أنهما خاضا معركة واحدة غير متكافئة مع عدو واحد في أزمنة وأمكنة مختلفة.

فأبو فراس واجه - كواحد من قواد سيف الدولة - على الحدود الشمالية للعالم العربي دولة الروم، وهي أحد جنود الغرب المعاصر، وهذه الجبهة ظلت مشغولة منذ غزوة تبوك - التي كانت تحركاً وقائياً - وعلى مدى ثمانية قرون حتى سقوط الدولة البيزنطية أمام محمد القاطع في أطول حرب عرفها التاريخ، وكانت الدولة الحمدانية تتحمل في النصف الأول من القرن الرابع الهجري بامكاناتها الضعيفة عبء هذا الحرب، بينما وقفت الخلافة العباسية والدول الأخرى التي تتوزع الوطن العربي مغرجة وأحياناً متواطئة، وكلنا نذكر بيت المتنبي الشهير وهو يخاطب سيف الدولة.

**وسوى الروم خلف ظهره ركة روم**

**فعل على أي جانب بك تصيل**

كان على الدولة الحمدانية أن تجابه الروم وحدها في معارك متصلة، بالإضافة إلى القبائل المتمردة، والحكام الطامعين، ولم تكن شجاعة سيف الدولة وأبي فراس كافية لسد الحلل بين

طرفي المواجهة، فما لبت الدولة الحمدانية أن انهارت واستولى الروم على الثغور، وامتدت هجماتهم من الحدود الشمالية إلى عمق بلاد الشام تخرب وتسي دون أن تجد رادعاً في عالم عربي يعج بالفوضى والاختلاف.

كانت معركة أبي فراس غير المتكافئة مع الروم حلقة من المواجهات المستمرة بين غرب عدواني عنصري يريد بسط هيمنته على العالم وبخاصة المنطقة العربية التي أخذت منذ ظهور الإسلام تشكل منطقة إشعاع وجذب عالمية تبشر بالمساواة والعدالة ومثلت التحدي الأساسي لمطامع الغرب، وهذا التناقض بين منهجين جعل المواجهة محتمة ومستمرة، فمن مواجهات مع الدولة البيزنطية إلى الحروب الصليبية، إلى معارك استرداد الأندلس، إلى معارك البحر المتوسط والمغرب، إلى الاستعمار الحديث، إلى إنشاء إسرائيل، معركة واحدة الهدف منها الهيمنة الاستعمارية وإن لبت أحياناً برقع الدين للتحميس أو للخداع.

وواجه الأمير عبدالقادر في الجزائر حلقة أخرى من حلقات هذه الحرب المستمرة مثلة بفرنسا، التي اختلقت حادثة تافهة لتبرر بها احتلالها للجزائر ثم إلحاقها بفرنسا، وتزعم الأمير عبدالقادر المقاومة، وخلال خمسة عشر عاماً حاول خلالها أن يستجمع كل الطاقات الممكنة ويطورها، ولكن بطولته وشجاعته لم تطمس الفارق الكبير بين أوروبا ناهضة وشرق متخلف، وكما حدث في المشرق حدث في المغرب، تحملت الجزائر وحدها عبء الضغط الأوربي، ووقفت سلطات تونس والمغرب والدولة العثمانية متفرجة بل ومتواطئة أحياناً، وواجه الأمير كما واجه سيف الدولة روااسب التخلف، فكان عليه أن يحارب على جبهتين جبهة العدو الخارجي وجبهة العدو الداخلي (قبائل الحزن - بقايا الأتراك - بعض الطرق الصوفية...) وكانت النتيجة استسلام البطل دون أن يفقد احترامه في نظر العدو والصدیق.

إن الأميرين أبا فراس وعبدالقادر يقفان على تباعد التاريخ والمكان كبطلين في مواجهة مستمرة مع عدو تاريخي تتغير أشكاله وأسماءه دون أن يتغير جوهره، ولقد أدى الأميران واجبهما الوطني والقومي. وإذا كانا لم يستطيعا أن يحسما المعركة لصالحهما فلأن المعركة تقتضي رداً عربياً موحداً يدرك طبيعة المعركة وأهدافها، وتقتضي تغليب الحس الوطني والقومي على التمزقات القبلية والمذهبية والحزبية والإقليمية.

لعلنا استطعنا إدراك إحدى قسمات تاريخنا الرئيسة من خلال وضع البطلين في إطار واحد. ولقد قام الدكتور أحمد درويش بمجهود ضخم في الجمع بين الأميرين في هذا الكتاب وبوقت قياسي، فله كل شكرنا وتقديرنا.

**عبدالعزیز سعود البایطین**

أغسطس ٢٠٠٠



## بين يدي الكتاب

هذه مقارنة أوجت بها مناسبة ، وليس كل ما توحى به المناسبات ينهب بذهابها ، فروميات أبي فراس جاءت من وحي مناسبة أسره ، وقصائد المتنبى وراءها مواقف ومناسبات من الرضى والغضب ، وروائع ابن الرومي تثيرها أسباب من التوجس ، والتخوف ، والتشاؤم ، ربما لا تصلح في نظر غيره من الناس مثيراً لأية مشاعر .

وتاريخ الآداب والفنون يعرف الكثير من الأعمال الخالدة التي أوجت بها مناسبات عابرة .

وفكرة التقاء الأمير أبي فراس الحمداني ، والأمير عبدالقادر الجزائري ، في كتاب واحد أوجت بها فكرة تنظيم دورة للشعر ونقده في الجزائر ، تحمل اسم « أبي فراس الحمداني » في إطار ما تقوم به مؤسسة الباطين من نشاط في هذا المجال ، وبرزت فكرة الجمع بين الأميرين ، انطلاقاً من كونهما مرآة بتجارب متشابهة على اختلاف المكان والزمان ، فهما أميران ، وفارسان ، وأسيران في بلاد الفرنجة ، وشاعران ، على تفاوت في نصيب كل منهما في بعض هذه الصفات ، وهما في نهاية المطاف يستظلان بثقافة واحدة ، وقيم متوارثة تجلت أصالتها وجمالياتها في حياة كل منهما وآثاره .

ولقد قام الكتاب على مدخل تمهيدي يناقش منهج رسم الشخصية ومواطن الالتفاف والاختلاف في الشخصيتين اللتين تدور الدراسة حولهما ، وما يمليه ذلك من طبيعة النظرة التي ترصد من خلالها كل شخصية منهما ، وما ينبغي تلافيه في إطار رسم الصورة المتوخاة ، وقد أعقب ذلك المدخل بابان ، تم في أولهما الوقوف في رحاب

أبي فراس، انطلاقاً من « النص الشعري » الذي يمثل موهبته الأولى التي أحلته مكاناً  
مميزاً في صدارة شعراء العربية في أوج تألقها، واستعانة بالجوانب الضرورية من السيرة  
الفردية والجماعية، واعتماداً على المنهج الجمالي في قراءة النصوص .

وفي الباب الثاني تمّ الوقوف في رحاب عبدالقادر انطلاقاً من « السيرة » التي  
شكلت مسيرته كمجاهد، وقائد، وصاحب هدف دقيق في بناء الدولة الحديثة  
واستهناض مشاعر الأمة، والتي أهلتها لأن يكون في طليعة رجال نهضة الأمة  
العربية والإسلامية في العصر الحديث، واستعانة ببقية مواهبه التي ساعدته على أداء  
هدفه، ومن ينهض الشعر والعلم .

ولعل في لقاء هذين العلمين بين طيات كتاب واحد، ما يساعد على انعكاس  
مزاياهما الإضافية في مزاياهما الصافية، فيتولد عن التقاء النور بالنور إشعاعات ينعكس  
ضوءها على الحضارة والفن العربيين، مما قد يغري بالتأمل في مزيد من صفحاتهما  
الناصعة، وتمثلها تأهباً لغد أفضل .

وبالله التوفيق، ، ،

أحمد درويش

مسقط في ١٢ من ربيع الأول سنة ١٤٢١ هـ

١٦ من يونيو سنة ٢٠٠٠ م

## مدخل بين شخصيتين ملامح الائتلاف والاختلاف

الاقتراب من مجال الشخصيات التاريخية التي اتمت بالتميز في جانب أو أكثر من جوانب الإبداع الإنساني، اقتراب يتطلب الكثير من أخذ الحيلة والحذر من قبل الباحث الذي يريد أن يكون موضوعيًا في رسم ملامح التميز، ومعرفة المكونات التي أهلت هذه الشخصية لتكتسب صفة « التاريخية »، وتتميز عن كثير من الأفراد الذين يتمون إلى مجال أو أكثر من مجالات نشاطها الإنساني، وقد يتميزون في بعض هذه المجالات، بل قد يتفوقون في جوانب منها - إذا أخذت هذه الجوانب فرادى - على الشخصية التاريخية ذاتها.

وأول ما ينبغي التحوط منه، تأثير قوة الجذب الذي تمتلكه عادة هذه الأنماط من الشخصيات، وهو جذب لا يستطيع أن يقلت منه الباحث بعد طول المقام مع هذه الشخصية قراءة وتقنيًا ومعايشة، حتى إن الشخصية لتبعث أحيانًا من عصرها الذي عمرته إلى عصر الباحث الذي يعيشه، وتتجاوز الساعات التي يحددها الباحث لها باعتبارها « موضوعاً » يتم بحثه من خلال وسائط مكانية أو زمانية أو تقنية معينة، فتتحول إلى شاغل يملأ فراغ الباحث خارج إطار قاعة الدرس، أو صفحة الكتاب، أو شاشة المعلومات، ويصير « صاحباً » يتجاذب هو والباحث رقعة الزمان أو المكان التي تفصل بينهما، يحاول كل منهما أن يختزلها لصالحه، وأعترف أن الأمير أبا فراس

والأمير عبدالقادر من الذين مارسوا عليّ ذلك التأثير ، فانتقلت إلى عصرهما ومصرهما ، ودعوتهما إلى زماني ومكاني ، لكنني كنت أدرك في نهاية المطاف أنك لكي ترى الأشياء بوضوح ، فلا بد أن تحتفظ بفاصل مناسب بين العين والجسد المرئي ، ولا بد كذلك أن تختار الزاوية الملائمة التي ترى من خلالها المكونات الرئيسية الجوهريّة ، التي أتاحت لهذه الشخصية أو تلك ما أتاحت .

وقد يجد الإنسان أحياناً صعوبة في الرؤية الموضوعية للشخصية ناتجة عن كمية الضوء المحيط بها ، وهي كمية لها جانبان من المخاطر ، يكمن أحدهما في عدم توافر القدر الضروري للرؤية ، ويتمثل ذلك في نقص المعلومات أو اعتمادها عن ملمح من ملامح الشخصية أو مرحلة من مراحلها ، لكن الجانب الثاني من مخاطر الضوء قد يتمثل أحياناً في زيادة كمية الضوء على القدر المطلوب ، ويتجلى ذلك في المعلومات المبهرة أو المسلّمات المتتالية التي يرددها باحثون سابقون على نحو متواتر ، فتغري التفكير بأن لا يعود إلى التقلب فيها ، وتدفع إلى الانطلاق منها إلى ما يتلوها ، ومع أن ذلك اللون من اليقين هو في ذاته مطلب أساسي من مطالب بناء البحث العلمي ، فإن القدر الزائد منه قد يعوق حرية ذلك البحث ونموه وتجده ، إن ذلك يشبه على نحو ما عنصر الدهنيات في الدم البشري ، فهناك قدر لا بد منه لكي يؤدي الدم وظيفته على نحو صحي في حفظ الحياة واستمرارها ، لكن ذلك القدر لو تجاوز الحد المعقول فسوف يشكل عوائق في مجرى الدم ذاته قد تنسد معها الأوردة والشرايين ، ويتوقف ضخ الحياة إلى القلب ، وأبو فراس وعبد القادر من الشخصيات التي حظيت بالاهتمام على امتداد المسافات الفاصلة بين كل منهما وعصرنا ، اهتم بهما أولياؤهما كما اهتم بهما أعداؤهما ، وشكلت بعض مواقفهما مناخاً أسطورياً قد يدفع البعض إلى أن يرى كل شيء حسناً . وقد يدفع الآخرون إلى أن يتطرقوا في الاتجاه المقابل ، واختيار زاوية الرؤية المناسبة ، وكمية الضوء المطلوبة في مثل هذه المواقف يحتاج إلى الدقة والاهتمام .

إن رسم الشخصية يكتسب أبعاداً أخرى تتطلب مزيداً من العناية عندما يتم رسم هذه الشخصية في إطار مقارن، أي عندما يكون الحديث عن شخصيتين متميزتين أو أكثر يتم وضعهما في إطار واحد، وهنا لا بد أن تكون دوافع الجمع والاختيار ذاتها موضع مسألة أولى، لأن الأفق التاريخي والجغرافي والنوعي مليء بالشخصيات المتميزة، وتبقى كل منها وهي مستقلة في إطارها، لها حيزها الخاص بها، لكنها عندما تدفع إلى أن تدخل مع شخصية أو شخصيات أخرى في إطار واحد فلا بد أن يراعى أولاً تناسب الأحجام الذي يسوغ الجمع في الإطار، ولا بد أن يكون ذلك التناسب حقيقياً فلا يتم اللجوء إلى تضخيم ملمح في إحدى الشخصيات، واختزال نظيره في أخرى، وغالباً ما يؤدي التعسف في مثل هذه الحالات إلى الإساءة إلى الشخصية التي يراد تكريمها، إن العصا تظل مفيدة في مجالها، يتوكأ عليها الإنسان، ويهش بها على غنمه، ويقضي بها مأرب أخرى، لكنها بدءاً من اللحظة التي تقارن فيها بالسيف، يلحق الضرر والحيف بالمقارن والمقارن به، وأجدى من هذا أن تكون المقارنة بين سيفين أو عصوين .

ولا شك أننا في إطار بحثنا هذا نملك سيفين صالحين للمقارنة، لكنهما أيضاً ينتميان إلى عصرين ومصيرين مختلفين، ولا بد أن تُراعى بواعث الاختلاف بالقدر نفسه الذي تراعى فيه دوافع الائتلاف .

إننا أمام شخصيتين يعتز كل منهما باتسمائه العربي الإسلامي، بكل ما يعنيه من امتداد حسي يتمثل في سلاسل النسب الموثقة المتلاحمة، والتي تصل بكل منهما على اختلاف الزمان والمكان إلى منبع واحد هو العروبة العرياء والإسلام النقي في صورتها الشامخة الأولى، وتنتهي السلاسل الحسية والمعنوية إلى الدوحة الحسنية، حيث يتمي أبو فراس إلى شعبة علي، وينافح عنهم، وتمتد جذور عبدالقادر نسباً إلى نفس النبع، ويعتز كل منهما بذلك، ويسجله في مأثره شعراً أو نثراً .

لكن ذلك الانتماء المشترك يأخذ أيضاً طابع تجسيد القيم المثلى التي أعلنت من قدر كل من الشخصيتين، وأبرز هذه القيم الفروسية التي يجسدها كل منهما في عصره، لا من خلال شخصية المحارب الشجاع فحسب، وقد كان كل منهما في هذا بطلاً مشهوداً له، ولكن من خلال التعامل مع الآخرين خصوصاً أولياء بمعايير الفروسية التي جسدها الشعر العربي (والإله تنتمي الشخصيتان بدرجات متفاوتة) على نحو جعل الآداب العالمية الأخرى تقتبس منه هذا المصطلح في إبداعاتها، ويحاول صفوة أبنائها وفرسانها اكتسابه في سلوكهم، والفروسية ملمح عربي إسلامي مشترك قد يأخذ أحياناً مسمى «الفروسية» كما كان الشأن عند أبي فراس الفارس العربي، أو يأخذ مصطلح «الفتوة» كما هو الشأن عند عبدالقادر المجاهد المتصوف، ولكنه يتحقق لديهما معاً، ويلتقيان في جوهر الصفة، ويُعدّان من أفضل أبطالها الذين جسدها، قولاً وفعلًا على تفاوت بينهما يقل أو يكثر في درجة الإجادة على ظهر الحصان، أو في بحور الشعر مع التقائهما في الميدانين معاً. والفروسية من لوازمها الاتصال بالمرأة على نحو متميز، وقد التقت الشخصيتان في هذه الخصوصية، فشخصية الأم تحلّ في حياة كل منهما مكاناً خاصاً، يتجاوز ما هو معهود من برّ الأبناء لأمهاتهم، فأبو فراس يكاد يكون عاشقاً لأمه الشابة التي لم تنجب سواه، وغاب عنها أبوه في طفولته المبكرة، فالتفتْ حوله، ورعته بكل مشاعرها، ثم غاب هو عنها أسيراً في ريعان شبابه، فظلت تكيه، ويكيها حتى ماتت، ولحق بها بعد أن سجل ذلك في صفحات تُعد من أنصع صفحات الشعر العربي، وعبد القادر كان أيضاً شديد الاحتفاء بأم عجوز، لكن احتفاءً بها لا يقف عند الرعاية المعتادة، وإنما هو إجلالٌ تحلّ به هذه المرأة مكانتها في المحافل الدولية، ويُقبَل إمبراطور فرنسا يدها، وتسال كبار الشخصيات العالمية عنها، ويؤخذ رأيها في كبريات الأمور، ثم حين تضعف، يُصر ولدها الأمير أن يحملها معه إلى كل مكان وأن يخدمها بيديه، فإذا صعبت عليها الحركة، امتنع هو عنها حتى لو كان ذلك للحج، وإذا كان أبو فراس قد فاض تعبيره عن إجلال الأم شعراً، وجاء تعبير عبدالقادر رعاية وبراً، فإن أصل الملمح سوف يبقى، وفروق التعبير لا بد أن تراعى.

والمرأة عند الفارس هي رمز الجمال والعشق ، وقد ضرب الرجلان بسهم وافر في ذلك المجال سلوكاً وقولاً ، كلٌّ على حسب ما أتيج له ، فغزليات أبي فراس ما زال يتغنى بها الناس يرغم مرور أكثر من ألف عام عليها ، وتصريحات عبدالقادر نثراً وشعراً وسلوكاً بسطوة الجمال عليه ، ذائعة في رسائله وقصائده .

على أن الرجلين كان من قدرهما أن يكونا أميرين ، وإن اختلفت طرائق وصولهما إلى الإمارة أو وصول الإمارة إليهما ، فأبو فراس ولد في بيت الإمارة ، وعاش في مناخ صراعاتها طوال عمره القصير ، ورأى مصرع أبيه وهو طفل في الثالثة بسبب الصراع على الإمارة ، وتولى هو نفسه الإمارة وهو فتى صغير في منبج ، ثم عاد إلى توليها بعد فترة الأسر الشهيرة حين تولى حمص ، ثم سعى إلى إمارة أكبر بعد موت سيف الدولة ، فكان ذلك السعي في ذاته سبباً لقتله على يد ابن أخته وأعوانه ، ومن هنا فإن طيف الإمارة أو شبحها قد غلف حياة أبي فراس القصيرة من المهد إلى اللحد .

أما عبدالقادر فقد كان أبعد ما يكون عن الإمارة ، إذ نشأ في بيت علم وتصوف ، وفي زمن كان يتولى الإمارة فيه في الجزائر الأتراك أو من يسيبونهم ، ثم جاء الفرنسيون ، فأطاحوا بالأتراك لكي يحلوا محلهم ، أو يتخذوا بعض صنائع لهم ، يديرون لهم الأمور ، ولم تكن نشأة عبدالقادر ولا محيطه تؤهله ليكون على صلة بالإمارة في مثل هذا المناخ ، ولكن الإمارة سعت إليه على نحو ما سنرى ، وخلال سنوات إمارته ، نجح في أن يجسد مفهومها الخالص حتى يصير مرتبطاً باسمه ، فلا تذكر كلمة « الأمير » في الجزائر في العصر الحديث إلا ويرد اسم عبدالقادر ملازماً لها حتى دون أن يُسمى ، وهكذا تضيف الإمارة ملمحاً إلى الملامح السابقة التي تجمع بين الرجلين في إطار واحد .

وإذا كانا أميرين ، فقد قدر لهما أن يكونا كذلك أسيرين ، ولم يقتصر التشابه بينهما على مجرد وقوعهما في الأسر فترة طويلة من الزمن ، وإنما يمتد إلى وقوعهما

أسيرين خارج ديار العرب والمسلمين ولدى «الفرنجة» بالمعنى العام، أولهما في بلاد الروم، والثاني في بلاد الفرنسيين، ويمتد كذلك إلى معرفة لعدد كل منهما عند أسريه، ومحاورتهم له، وردة عليهم شعراً، وتمسك كل منهما بمبادئه خلال فترة الأسر الطويلة، وسواء أكان الأسر في «سجن خرشنة»، أو في «قصر أمبواز»، أو كان الأسير قد وقع وهو في ساحة الحرب بعد أن نال من الروم، ونالوا منه، وأنخنوه بالجراح، أو كان قد استسلم بعد طول بلاء، وسلم فرسه الأسود للفرنسيين، واصطحب معه ضباطه وحاشيته، فسوف يبقى كل منهما في الحالتين يحن إلى بلاده، ويرفض البقاء حيث هو مهما كان الثمن تكرباً، أو يرفض العودة وفكك الأسر حين يتاح، إلا في إطار اتفاق يضمن لرفاقه نفس ما يتاح له من مزايا، ويبقى في كل الحالات شامخ الرأس، معبراً عن اعتزازه بقيمه ومبادئه وعن معاملة أسره معاملة الند للند. وقد عبر الأسيران عن الفترة التي قضياها في بلاد الأعداء، كل بما أتيج له من قلرات أدبية، فكانت «روميات» أبي فراس درة القصائد في الشعر القديم، وواحدة من شوامخ التعبير عن النفس الإنسانية في كل اللغات، وكانت كتابات عبدالقادر جلية في الرد على علماء فرنسا الذين أساء بعضهم فهم الإسلام، ومخاطبة الأكاديمية الفرنسية التي اختارته عضواً بها، والرد على الرسائل التي كانت تصله، تستوضح أسرار التسامح والرقى الذي يتبدى في تصرفاته، والذي تجلّى من خلاله الحضارة الإسلامية في معارض لم تكن معروفة لديهم من قبل.

على أن هذه النقاط الكثيرة من التقارب والتشابه بين تجربة كل من الشخصيتين، والتي تتيح من بعض الزوايا لهما أن يجتمعا في إطار صورة واحدة، لا ينبغي أن تشغلنا في إطار حميا التحمس عن نقاط التباعد بينهما، وهي نقاط تقفز أحياناً أمام العين، كما يقول الفرنسيون، وأولها بعد المسافة الزمنية والمكانية، فأبوفرّاس ولد عام ٣٢٠هـ، على حين ولد عبدالقادر عام ١٢٢١هـ، بفارق تسعة قرون بينهما، وهو فارق زمني



كبير تتولد عنه فروق كثيرة فيما يحيط بهما من مظاهر الحياة، وألوان العلاقات بين الأفراد والمجتمعات وطرائق التعبير، وموقع الأمة التي ينتميان إليها من القوة أو الضعف والتماسك أو التفكك والهيمنة أو الرضوخ، وهناك فرق كذلك في المكان بين الشام والمغرب الأقصى من حيث الطبيعة المكانية، والعلاقة بالمحور المركزي للخلافة الإسلامية، والعلاقة بمستوى الإنتاج الأدبي في الشعر، وبخاصة إذا أضيف لذلك فرق ما بين القرن الرابع الهجري وهو قمة فتوة اللغة وإبداعها، والقرن الثالث عشر الهجري وهو البوابة الخلفية للعصور الوسطى الذي كانت اللغة تخرج منه منهكة من معاركات البلديين وأشعار الألفاز ونظم النحاة، ولم تكن اللغة قد استقبلت بعد رياح التجديد التي ستهب عليها في فترة لاحقة، بادئة من الشام ومصر، ومنطلقة بعدها إلى سائر الأرجاء .

ولا بد أن يلاحظ أيضًا فرق المساحة الزمنية التي أتاحت لكل من التجريتين المتميزتين، فأبوفرأس مات في السابعة والثلاثين، وعبدالقادر مات في السادسة والسبعين، فأتيت لإحدى التجريتين ما لم يتح للأخرى من حكمة الشيخوخة وطول الأمد، والبعد عن وهج الإمارة الذي شغل جل حياة التجربة الأولى، وأتيح لها كذلك سعة التجوال، ومن اللافت للنظر أن يجعلها ذلك التجوال تختصر الفاصل المكاني، فيستقر بها المقام في الشام، وعندما تحين لحظة الوفاة يكون مستراح الأمير الأخير قريبًا من مستراح الأمير الأول في دمشق الفيحاء . فتتأرجح نقطة الفاصل المكاني بين انتمائها إلى نقاط التقارب أو التباعد .

ولقد تحتاج قضية البعد الحضاري والأدبي لكل من التجريتين إلى توضيح يضع كل شخصية في موضعها الملائم لها، ومع أن كلتا التجريتين لها جوانب من البعدين؛ الحضاري والأدبي، تتكامل بها كل تجربة في ذاتها، وتستحق من خلالها أن تكون متميزة في ذاتها، وترتفع بصاحبها إلى مقام الشخصيات المتفردة المؤثرة في مجالها،

فإن توزيع نسب هذه الجوانب يختلف من شخصية إلى أخرى اختلاف أهمية الدور الذي قامت به في مجال البعد الحضاري أو البعد الأدبي .

لقد كانت تجربة أبي فراس تجرية أدبية بالدرجة الأولى ، وقد ساعدتها صفاته المتميزة في مجال الشجاعة ، وتجربته المربية في الأسر ، وظروف العلاقات الإنسانية التي مرت بها حياته ، ثم كان انتهاء حياته القصيرة في ذاته ختاماً مأساوياً لهذه التجربة المتوهجة ، ومعنى ذلك أن شاعرية أبي فراس هي أنصح مواهبه ، وهي أول ما يتبادر إلى الذهن عند ذكر اسمه ، وهي التي أحلته محلاً متميزاً في الصفوف الأولى لشعراء العربية في كل العصور ، وربما لو لم يكن أبو فراس أميراً ، ولو لم يكن أسيراً ، لظل شاعراً متميزاً في مجال آخر ، وكان سيريز من خلال نخط من أنماط الحياة التي يمر بها على النحو الذي شكّل أنماط الشاعرية عند أبي نواس ، أو ابن الرومي ، أو أبي تمام ، أو غيرهم ، ومن هنا يصح أن يقال : إن تجربة أبي فراس كانت تمثل موهبة «الشاعر» أولاً ، ثم سيرته ثانياً ، وإن أفضل نتائجها تتمثل في «النص» الشعري الذي تركه ، قبل أن يتمثل في تشكيل «الجماعة» المحيطة به حضارياً ، وإن كان قد ساعد كثيراً من الجماعات في عصره وفي العصور التالية على التمتع الفني الحضاري بالمعنى الواسع للمصطلح .

أما تجربة عبدالقادر فهي تختلف عن ذلك قليلاً ، فهي تجربة حضارية تسعى إلى التأثير في تشكيل الجماعة المحيطة بها بالدرجة الأولى ، وتعنيها على ذلك المواهب التي أتت لصاحبها بما في ذلك المواهب العلمية والأدبية ، فعبد القادر كان يسعى إلى تأسيس الدولة الحديثة في الجزائر ، وإلى تنظيم المجتمع على أساس من الاعتزاز بالقيم والمبادئ التي تتشكل منها هوية ذلك المجتمع ، وفي مقدمتها القيم الإسلامية والعربية ، وإلى إذكاء روح الصلابة والمقاومة والاعتزاز بالقومية ، وقد نجح في ذلك نجاحاً كبيراً .

ومن هنا يصح أن يقال إن تجربة عبدالقادر تتمثل في «سيرته» أولاً بما تشتمل عليه من تخطيط وتنفيذ ونجاح وإخفاق ، وعلاقته بالجماعة المحيطة به ويلوغه بها أهدافاً

معينة، وما أعانته على ذلك من مواهب في التفكير والتعبير، ويأتي الشعر في إطار هذه المواهب، ومن هنا يصح أن يقال أيضاً إنه لو لم يكن عبدالقادر شاعراً لظل أميراً ناجحاً وقائداً متألقاً، وإن كان الشعر قد أضفى عليه جوانب من التميز، وكشف من أعماق روحه الغنية ما لم يكن ليكشف بغير هذا الفن الجميل .

ويترب على ذلك الفارق الدقيق بين التجريتين، فرق في طريقة الاقتراب من كل منهما ومعالجته، فلا ينبغي أن تعالج كلتاها بمنهج واحد مراعاة لهذا الفارق، مضافاً إليه مواطن الاختلاف التي سبقت الإشارة إليها، وينبغي كذلك تلافى منهج الموازنة التفصيلية بين الشرائح المشتركة للمشكلة لكلتا التجريتين، كأن يوازن مثلاً بين الشاعرين والأميرين والأسيرين والفارسين . . . إلخ، دون أن يعني ذلك عدم رصد ملمح الاتفاق عندما يعرض، لكنه لا يكون هو الهدف الذي يسعى إليه، وتستقصى تفاصيله مراعاة للطبيعة الخاصة بكل تجربة .

ويبقى الاهتمام إلى الملمح الخاص أو المفتاح المميز لكل من التجريتين، وهو عندنا يكمن بالدرجة الأولى في « النص » عند أبي فراس، وفي « السيرة » عند عبدالقادر، دون أن يعني ذلك استبعاد العناصر الأخرى في كلتا التجريتين أو التقليل من أهميتها، ولكنه يعني أننا سنبدأ من هذا « المفتاح » في كل تجربة لاستكشاف ملامح التميز الأخرى من الشخصية .

ما معنى أن يكون البدء بالنص في شخصية أبي فراس، وبالسيرة في شخصية عبدالقادر ؟ معناه تغليب منهج قراءة الشعر في الأولى، ومنهج قراءة التاريخ في الثانية، وتغليب منهج ما، لا يعني إقصاء سواه، ولكن يعني رؤيته من خلالها، وفي منهج « النص » يتم الإصغاء إلى الصوت المنفرد للشاعر، ويتم من خلاله الدخول إلى عالم النص باعتباره عالماً موازياً، له مقوماته الخاصة به، وفي « منهج » السيرة يتم الاعتناء بالصوت الجماعي الذي يمثل البطل قمته وقائد حركته، ويتم الاعتناء بالصدى

الذي يحدث بين القائد والجماعة ، وعلى هذا الأساس سوف يتشكل المنهج الخاص بالوقوف أمام كل من الشخصيتين .

وربما كان منهج قراءة النص الذي سوف يتبع هنا مع أبي فراس خاصة في حاجة إلى بعض الإشارات التوضيحية قبل الدخول إلى رحاب أبي فراس ، فالتركيز في قراءة النص هنا يمثل محاولة لإحداث توازن بين الاهتمام بالسيرة والاهتمام بالنص في حياة هذا الشاعر العربي الكبير .

والواقع أن تاريخ الأدب العربي وتاريخ الشعر على نحو خاص ، مارسا ألواناً متنوعة من التوازنات والاختلالات بين السيرة والنص ، فأحياناً ما تمر سيرة شاعر ما دون أن تثير كثيراً من الجدل أو الغرابة ، فيصرف جل الاهتمام إلى النص ، وربما إلى الملابس التاريخية المحيطة بالنص ، دون أن تكون حياة الشاعر نفسها مثاراً للغرابة أو الجدل ، وقد تكون حياة شاعر كالبحري مثلاً لذلك النمط . وهناك شعراء آخرون تكون سيرتهم من الطرافة أو الغرابة ، ويكون شعرهم من القوة بحيث يشغلون الناس بالجانبين معاً كما كان الشأن عند المتنبي الذي أثار اهتمام أنصاره وخصومه بنصه وسيرته .

وقد تطفئ سيرة الشاعر على بعض جوانب النص ، فيتمسك الناس بهيكل السيرة الذي ارتضوه ، وقد يتسامحون في نسبة النصوص إليها ، بالإضافة أو الإسقاط كما كان الشأن في شخصية مجنون ليلى ، وبعض العشاق العذريين ، أو في الجانب الأسطوري من أبي نواس ، وعنترة ، وحالة أبي فراس تتدرج في السيرة التي تلفت النظر بغرابتها وطرافتها ، فيكاد يعلو صوتها على النص ، لكن دون أن يصل ذلك إلى درجة التسامح في إضافة النصوص ، أو اختلاق بعضها على طريقة شعراء العذريين .

وواحد من علائم جاذبية السيرة ، صلاحيتها لتتخذ ، في ذاتها وبمعزل عن نصوصها ، منطلقاً لرواية خيالية ، كما كان الشأن في رواية «فراس بني حمدان» التي كتبها علي الجارم عن حياة أبي فراس ، ولا يعني ذلك أن نصوص أبي فراس خلت من

عناية الدارسين، ولكنه يعني أن جاذبية «السيرة» كانت غالباً هناك تغازل دارسي النصوص، فمما أن يبدأ الدارس في التعرض لجماليات نص عن الأسر، حتى تهمر الأسئلة عن عدد مرات الأسر، وأماكنه، وطرائق الإفلات منه، ومراسلات سيف الدولة، وسعي الوشاة، ومعاملة الأسير، وقد ينظم تحت سبيل الأسئلة بعض ملامح الجمال التي كانت تستحق أن تُصغي إليها الأذن، وتأمل فيها العين وقتاً أطول، وذلك ما حاولناه في ذلك البحث، انطلاقاً من قناعتنا بكفاية كثير من الإجابات الجيدة التي قدمت عن الأسئلة المطروحة من ناحية، وبغزارة تلك الأسئلة التي طرحت حول «السيرة» من ناحية ثانية، ومنحاول من جانبنا أن نخفض ما يثار من تلك الأسئلة إلى حده الأدنى. وأن ننحاز إلى الفضول الجمالي أكثر من الفضول التاريخي، ويبقى أخيراً أن نتساءل حول لون التأمل الجمالي في النص الذي نميل إليه هنا؟ فلقد أصبح الجمال علماً، وتسعى تطبيقاته في النقد الأدبي وقراءة النصوص أن تكون علماً كذلك، ومن هنا فقد ارتبطت كثير من ألوان التأمل الجمالي وقراءة النصوص في النقد العربي الحديث، بشبكة من «الضوابط» العلمية، تنطلق غالباً من نظريات غريبة في قراءة النص، وتسعى إلى قياس الظاهرة الجمالية على أسس تحاول أن تكون موضوعية، ولا شك في أهمية هذا الاتجاه وجدواه، وفي سلامة الأسس التي يقوم عليها، وفي النتائج الطيبة التي أحدثها في مجال بناء النص، وتذوقه، وريطه بالظواهر المعرفية الأخرى، لكن من واجبنا أن نلاحظ أيضاً أن كثيراً من صور تطبيقه في النقد الأدبي العربي الحديث، اتسمت بالجفاف، من خلال التركيز على الوسائل أكثر من الغايات، بما يتطلبه من إلقاء شبكة من الجداول والرموز والمصطلحات فوق النص، انطلاقاً من كونها ساعدت في الكشف عن أسرار حركة النص في أجناس أخرى أو آداب أخرى، ويحزنني أن أقول إن كثيراً من نتائج هذه العمليات «المجبوكة» تبدو وكأنها قتل للنص، وتجفيف كامل للرواء الأدبي فيه، وإنتاج نص تقدي يخلو بدوره من كثير

من الملامح الضرورية التي يتوقع قارئ الأدب أن يجدها في الكتابة التي تهتم بالأدب ،  
والنتيجة الطبيعية تتمثل في مزيد من الانصراف عن قراءة النص الأدبي أو التفسيرات  
الجمالية المتصلة به .

ولقد أثرت هنا أن أختار لوناً من التأمل الجمالي الذي يستفيد من موضوعية علم  
الجمال وعلوم اللغة الحديثة ، دون أن يتعد عن « العنوية الغنائية » التي يمكن أن يمنحها  
النص الشعري لمن يحسن الإصغاء إليه ، ولم يكن من همي أن أضع للقارئ جداول  
ورسوماً بيانية وإحصاءات يتعثر فيها ، أو أن استعرض أمامه ما يتوافر لدي من  
مصطلحات النقد المترجمة أو المعربة ، ومن أسماء النقاد وأصحاب النظريات ، فقد كان  
هدفي أكثر تواضعاً يتمثل في أن أساعد القارئ للنص في أن يقترب من جاذبيته ، فإذا ما  
تحقق ذلك ، تركته لجاذبية النص ، فرمما استطاع أن يصل إلى جوانب من أسرار جماله ،  
لا أستطيع أنا ولا جداولي وإحصاءاتي ومصطلحاتي أن تصل إليه ، وأعتقد أنني عندما  
جريت هذا المنهج أحسست بالاقتراب من منابع ألوان من المتعة الجمالية ، أمل أن يكون  
بمقدوري أن أساعد قارئ على الاقتراب منها .



---

## القسم الأول

---

في صحبة أبي فراس الحمداني

---





## القسم الأول في صحبة أبي فراس الحمداني

كان أبو فراس ظاهرة شعرية متميزة في تاريخ الشعر العربي الطويل الذي يعج بمن يقولون الشعر بين موهوبين وأدعياء ومبدعين ومجيدلين أو دون ذلك، ومجددين أو مقلدين، وأصحاب طبع متدفق أو صنعة محكمة أو تكلف يقل أو يكثر، وأناس حظوا بمكانة في الشعر من خلال مكانتهم الموروثة في طبقاتهم الاجتماعية، أو أرادوا أن يرتقوا درجات في سلم الطبقات الاجتماعية من خلال مواهبهم الشعرية . في وسط هذا الخضم المتلاطم من أنماط الشعراء، يتألق أبو فراس ويستحق ما أسنده إليه زكي مبارك عندما وصفه بأنه واحد ممن أطلوا «عمر اللغة» حين قال : «في كل لغة شعراء وكتاب وخطباء يخلقون أجواء من الفكر والعبقرية، فيزيدون في عمر لغتهم ويصلون بينها وبين القلوب والعقول، فتزداد تأصلاً وقوة وحيوية، فاللغة الفرنسية مدينة في حياتها لأمثال هوجو وميسيه ولامرتين، واللغة الإنجليزية مدينة لأمثال بيرون وشلي وشكسبير، واللغة الألمانية مدينة لأمثال شلر وجوت، والناس متفقون على أن اللغة الإيطالية مدينة لدانتي أنقل الدين، ولغة العرب مدينة لجماعة من الشعراء المفكرين منهم أبو فراس صاحب الروميات، أبو فراس الذي وصف الضعف الإنساني أجمل وصف . . ضحية الكبرياء الذي خلد على الدهر مجد الألم ومجد الأئين . . أبو فراس الذي أبكى كل عين وأحزن كل قلب وشغل كل بال . . الأسد الذي استعذب اللحم بعد الزئير وعلمته الليالي، كيف تعصف الخطوب بأحلام الرجال»<sup>(١)</sup> .

ولقد كادت رحلة الشاعرية، تواكب رحلة العمر القصير لأبي فراس (٣٢٠هـ - ٣٥٧هـ) ويتشكل معها في عفوية تصور مغاير إلى حد ما لطريقة توجيه الطاقة الشعرية التي يحس كثير من الناس بحماها تسري في دمائهم، أحياناً منذ الطفولة المبكرة، كما كان الشأن عند أبي فراس، ولقد يلاحظ أن أبا فراس عمد في أكثر من مرة إلى أن يحدد تصوره الخاص لمفهوم الشعر، وهو تصور يكاد يركز اهتمامه على عنصر النفي والدفع لبعض ماهو شائع من مفهوم للشعر وللشاعر، الذي كانت صورته العامة هي أنه مداح تابع للملك أو أمير أو ذي شأن، وإذا كان معاصره ومنافسه المتبني قد حاول التمرد على منزلة الشاعر الاجتماعية، والتطلع إلى الانتماء إلى الطرف الآخر من المعادلة المستقرة (الشاعر - الملك) ولم يُخَفِّ سلوكه في ذلك عملاً وقولاً:

وَلَمْ يُؤَدِّي مِنَ الْمُلُوكِ وَإِنْ كَمَا

نَ لِسَانِي يُرَى مِنَ الشُّعَرَاءِ

فإن أبا فراس، الذي كان يجمع طرفي المعادلة في يديه باعتباره أميراً شاعراً، قد حاول أن يدفع عن اللصوق به بعض الصور التي التصقت بالشاعر:

الشُّعْرُ دِيَوَانُ الْعَرَبِ

أَبَدًا وَعَنْوَانُ السُّبَبِ

لَمْ أَغْدُ فِيهِ مَقْصِدًا خَيْرِي

وَمَقْصِدِيخِ أَبَائِي الْخُجَبِ

وَمَقْطَعَاتِ رُؤُوسِ

خَلَيْتُ مِنْهُمْ لَلْخُجَبِ

لَا فِي الْمَدِيحِ وَلَا فِي الْجَاءِ

وَلَا الْمُجُودُونَ وَلَا الْخُجَبِ

وإذا كان الأمير قد حدد هنا بالنفي ما لا يريد أن يخوض فيه من أغراض الشعر مدحاً أو هجاء أو مجوناً أو لعباً، فإنه قد خطا خطوة أخرى في نهاية واحدة من أطول

قصائده التي بلغت مائتين وخمسة وعشرين بيتاً، أوقفها على التمدح بمآثر قومه، وهي رأيته الشهيرة عندما خاف أن تلتصق به صنعة الشاعر بالمعنى الشائع، وقد خالف المحظور الأول من المحظورات الأربعة التي حددتها في قصيدته السابقة وسوف يخالف المحظورات الأخرى في قصائد أخرى، فبادر إلى الانسلاخ جملة من زمرة من يطلق عليهم اسم «الشاعر» حتى لا يدرج في عداد الملاحين فقال في نهاية القصيدة :

وَقَوْلَا لَجَبْتَنَابِي الْغَثَبُ مِنْ غَيْرِ مُنْصِفٍ  
لَمَّا عَزَّنِي قَوْلُ وَلَا خَانَ خَاطِرُ  
وَلَا أَنَا قَبِيحٌ قَدْ تَقَلَّبْتُ طَالِبُ  
جَزَاءٍ وَلَا قَبِيحٌ قَدْ أَخْزَرَ وَازِدُ  
يَسُرُّ صَدِيقِي أَنْ أَكْثَرَ وَاصِفِي  
عَبْدُوكِي وَإِنْ سَاعَتُهُ تِلْكَ الْمَفَاشِرُ  
وَهَلْ تُجِذُّ الشَّمْسُ الْمُنِيرَةُ ضَوْعَهَا؟  
وَيُضْمِتُّ نَوْرُ الْبَدْرِ، وَالْبَدْرُ زَاهِرُ  
نَطَقْتُ بِقَضِيٍّ وَامْتَحَنْتُ عَشِيرَتِي  
وَمَا أَنَا مَدْحٌ وَلَا أَنَا شَاعِرٌ!

ولاشك أن النفي هنا ينصرف إلى الجانب الاجتماعي من الصفة لا إلى الجانب الفني منها، وهو نفي يؤكد التضاد المستمر بين قطبي الدائرة «الشعراء - الأمراء»، وهو تضاد أكثته كثير من الفترات التاريخية باستثناء مواقف قليلة، وإن كان قد شهد تداخلاً ساخناً في بلاط عصر أبي فراس وفي بلاط سيف الدولة وكان شاعرنا طرفاً بارزاً فيه، وكان المتنبّي طرفه الآخر، فقد كان كل منهما يحاول أن يغض من قيمة الآخر، فأبو فراس يرى في المتنبّي رجلاً من السوق رفعه الشعر درجات، والمتنبّي يرى في أبي فراس أميراً رفعت الإمارة من شعره درجات<sup>(٩)</sup>، لكن أبا فراس في كل الأحوال، يعتز بالشعر ذلك الفن الجميل، ويقدره حق قدره ويعتبره صورة من أجمل صور الكون، تأخذ مكانها إلى جانب

المورد العذب، والروض العطر، والمطر المنهمر، والبردة الحريية الموشاة، يكتب إليه أبو محمد بن أُمّالِح كتاباً فيه نظم ونثر، فيجيبه أبو فراس بقوله :

وَوَلَدِ مُوَرِدٍ أُنْسَا يُؤْكِدُهُ

صُفُورُهُ عَنْ سَلِيمِ الْوَرْدِ وَالصُّنْدُرِ

شُبْتُ سَخَائِيَّه مِنْهُ عَلَى نُزْمِ

تَقْسَمُ الْحُسْنُ بَيْنَ السَّمْعِ وَالْبَصَرِ

عُثُوبُهُ صَدَرَتْ عَنْ مَنطُوقِ جَنَدِ

كَالْمَاءِ يَخْرُجُ يَلْبُوغَا مِنَ الْحَجَرِ

وَرَوْضُهُ مِنْ رِيَاضِ الْفِكْرِ بِجَاهَا

صَوْبُ الْقِرَالِجِ لَا صَوْبُ مِنَ الْمَطَرِ

كَأَنَّمَا تَشَرَّتْ أَيْدِي الرِّبِيعِ بِهَا

يُرْدَأُ مِنَ الْوُثْنِ أَوْ نُوبًا مِنَ الْحَبَرِ

ومع أن هذه المقطوعة الشعرية القصيرة تندرج في باب بطاقات المجاملة والرد على الإخوانيات، فإن بناءها الشعري يشف عما يحمله وراءه من روح التنوق الشعري، والبصر بدرويه وأدواته المختلفة، وفي مقدمة هذه الأدوات تأتي الإشارة الموجزة الموحية في صدر المقطوعة والمتمثلة في عبارة «وَوَلَدِ مُوَرِدٍ أُنْسَا» حيث تتجسد المهمة المزدوجة للشاعر في الارتياح والإيراد أو الاستكشاف والإرشاد أو التمتع والإمتاع، وهي ازدواجية تؤكد كلاهما ازدواجية الورود والصدور المشهورة في التراث الشعري العربي مرتبطة بالماء رمز الحياة، كما يرتبط الارتياح والإيراد بالشعر رمز الجمال، وتضامن الرمزین قادهما إلى الالتحام في رمز «السحاب» حيث مصدر الماء، والواسطة بين الأرض والسماء، ومجال الخيال المنحج وساحة الشعراء، لكن الصعود إلى هذا الأفق لا يجعل الذي يرسم اللوحة ينفو في طياتها، بل يحاول السيطرة عليها، ويان مصادر الإمتاع فيها موزعة بين الحواس توزع الحسن بين السمع والبصر، صادرة عن

عنصرين تحسبهما متقابلين وهما متكاملان : المنطق الجاد والخيال العذب ، لكن هذا التكامل لا ينبغي الغرابة التي تؤكد التفرد وتفرز الدهشة ، كما ترى في لوحة الطبيعة الحية حين ينبجس الماء العذب الزلال ينبوعاً صافياً من بين طيات الحجر الصلب ، وهنا تعود رموز الطبيعة ورموز الشعر إلى الالتحام مرة أخرى من خلال التقابل الذي يشي ظاهرياً بالمخالفة ، ولكنه في واقع الأمر يؤكد التقارب أكثر مما يؤكد نقيضه :

### وروضة من رياض الفكر دبجها

#### صوب القـرالج لا صوب المطر

ولن يقلل من هذا الالتحام استخدام أداة التشبيه «كأنما» التي تجعل نتاج الطبيعة الجميلة والشعر الجميل وجهين لصورة واحدة ، وهذا النفس الجميل في التصور والتصوير أو الورد والإيراد لا يصدر عن قلم ينفي عن نفسه صفة الشاعر إلا في إطار التفسير الاجتماعي الذي أشرنا إليه والملابس الخاصة التي أحاطت بأبي فراس .

وفي رد أبي فراس على قصيدة شعرية أخرى وردت من ابن عمه أبي زهير يتأكد نفس الحس المزهق في استقبال الشعر وتنوقه وربطه بمظاهر الجمال الكبرى في الطبيعة ، فقد كان ابن عمه أبو زهير المهلهل صديقاً شبابه المبكر لأن أبا زهير استشهد في عام ٣٣٩ هـ ، وأبو فراس في التاسعة عشرة من عمره ، وكانت بينهما رسائل شعرية كثيرة وعتاب وصفح وشوق ومودة ، وفي واحدة منها ترد هذه الأبيات التي تؤكد قدرة شاعر شاب دون العشرين على تصور جمال الشعر ، وتصويره في براعة وتمكن .

إن لي مـذ نـايـت جـسـم مـريـض

ويكـا شـاكـله وثلـ أسـيـر

لـم تـركـ مـشـتـكـاي فـي كـل أـقـر

ومـعـيـني وغلـتي ومـجـري

وزنـت مـنـك يـابـس عـمـي هـدايـا

تـهـلـدي فـي سـنـفـس وحرـير

بِقِيَامِهِ الْوَقْفِ مِنْ بَارِدِ الْمَاءِ  
 وَلِغَطْرِ كَالْمُؤْتَلِّهِ الْمُنْفُورِ  
 مُحْكَمٌ قِصْرُ الْفَرْزِيقِ وَالْأَخِ  
 حُلٌّ عَنْهُ وَفَاقَ شَرِيفَ رَجَرِيبِ  
 هَاجَ شَمْسُوقِي إِلَيْكَ حِينَ أَتَيْتَنِي  
 «هَاجَ شَمْسُوقُ الْمُتَيَّمِ الْمَهْجُورِ»

وأبو فراس يشير بالشرط الأخير من قصيدته إلى مفتتح قصيدة ابن عمه أبي زهير  
 المهلهل، التي كان قد أرسلها إلى أبي فراس فرد عليه بقصيدة على نفس البحر والقافية  
 اتباعاً لتقليد شعري مشهور .

وأبو فراس الذي يتأمل في اللوحة الشعرية، ويلاحظ هذا التداخل الدقيق  
 للعناصر هو الذي يرى مع ذلك قارقاً بين الشعر الذي يصدر طبعاً عن نفس موهوبة،  
 فيظهر جماله طبعياً غير متكلف، وبين الشاعر الذي لا يملك من الشاعرية إلا إقامة  
 الوزن والقافية فيتكلف من خلال ذلك قول الشعر، ويبدو معه كمن يتناهى إلى  
 المكارم وهو ليس من أهلها وفرق بين التناهى والنهوض :

تَنَاهَضَ الْقَوْمُ لِلْعَالِي  
 لَمَّا رَأَوْا نُحُوتَهَا تُهَوِّسِي  
 تَكَلَّفُوا الْخُرُوجَ كَدّاً  
 تَخَلَّفَ الشُّعْرَاءُ بِالْعَرُوضِ

والبناء المحكم لهذه المقطوعة الصغيرة يصيب هدفين ؛ أحدهما بالمباشرة والآخر  
 بالمجاورة، أما الهدف المعلن فهو الإشارة إلى أنه «ناهض» للمعالي بطبعه وغير  
 «متناهض» إليها بتكلفه، أما الهدف الآخر، فيشف عنه التشبيه المصاحب، فهو إلى  
 جانب كونه من أهل «المعالي» طبعاً، فهو كذلك من شعراء الطبع وعدم التكلف  
 بالعروض، شأن غيره من لم ينالوا موهبة، ونحن إذن أمام شاعر حتى وإن أنكر،  
 وأمام موهبة طبيعية حتى وإن استعانت بوسائل الصنعة المحكمة .

كثيرة هي الطرائق التي كانت تجمع من خلالها دواوين الشعراء في تاريخ الشعر العربي الطويل، منذ عصر المشافهة وما قبل التدوين، حين كان راوي الشاعر أو رواته يحفظون عنه ما يقول، وينيعونه في المجالس والأسواق، وربما تلمذ الراوي نفسه على الشاعر من خلال حفظ قصائده وترديدها، فأصبح ينتمي إلى مدرسته الشعرية كما حدث بالنسبة إلى السلسلة المشهورة من الرواة الشعراء في أواخر العصر الجاهلي وأوائل صدر الإسلام: أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير، والحطيئة، وهذبة بن خشرم العذري، وجميل بن معمر، وكثير عزة<sup>(٣)</sup>.

وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى شعراء آخرين كالأعشى الذي كان رواية لخاله المسيب بن علس، وأبي ذؤيب الهذلي الذي كان رواية لساعدة بن جؤية الهذلي، وطرفة الذي كان رواية لعمه المرقش الأصغر وخاله المتلمس.

لكن مهمة الراوي اتسعت وتشعبت بعد مجيء الإسلام وشدة انتشار اللغة العربية واكتسابها مزيداً من القداسة، فقد أصبحت رواية الشعر احتراماً، ولم يقف بها البعض عند دور الحافظ الناقل، وإنما امتد بها إلى دور المصحح المقوم.

وها هو أبو الفرج الأصفهاني ينقل عن شيخ من هذيل قوله: «جئت الفرزدق . . ودخلت على رواته، فوجدتهم يعدلون ما انحرف من شعره، ثم أتيت جريراً، وجئت رواته وهم يقومون ما انحرف من شعره وما فيه من السناد<sup>(٤)</sup>» وتلك وظيفة للراوي يتجاوز بها عمل الناقل إلى عمل الناقد، وهو سوف يتجاوز ذلك في مرحلة تالية إلى عمل المبدع أو «المتحل» كما حدث مع الرواة المحترفين، وعلى نحو خاص مع حماد الراوية وخلف الأحمر اللذين ورد ذكرهما كثيراً خلال مناقشة قضية الانتحال على يد القدماء أو المحللين، بل إن نزعة الانتحال تجاوزت الأفراد إلى المدن، فأصبحت مدن الكوفة، تعرف بأنها مدن «الضرب» والانتحال كأنما تصك فيها نصوص لمن يبحث

عنها، وفي هذا يقول أبو الطيب اللغوي: « والشعر بالكوفة أكثر وأجمع منه بالبصرة ولكن أكثره مصنوع ومنسوب إلى من لم يقله، وذلك بين في دواوينهم »<sup>(١)</sup> .

وعلى أية حال فإن تدوين الدواوين الشعرية في عصر الكتابة كان يحظى باهتمام خاص من قبل الشعراء أنفسهم أو من قبل قبائلهم التي يتمون إليها، أو أمرائهم الذين يسجلون أمجادهم من خلال شعرهم الذي يذيع بين الناس، وتذيع معه شهرة المكارم الحقيقية أو المصطنعة .

والطريقة التي اتبعت في تسجيل ديوان أبي فراس الحمداني تبدو مختلفة بعض الشيء عن الطرائق الأخرى المتبعة في هذا المجال، اختلاف تصوره لمفهوم «الشاعر» عن التصورات الشائعة، وحرصه على أن ينفي عن نفسه جوانب في صورة الشاعر - من الناحية الاجتماعية - لا يريد لها أن تلتصق به كما أسلفنا القول .

ويجمع الدارسون لأبي فراس قديماً وحديثاً على أهمية الدور الذي قام به عالم النحو المشهور وأستاذ أبي فراس وصديقه ونصيره في معارك الأدب ضد المتني، أبو عبدالله الحسين بن خالويه، في جمع أشعار أبي فراس وفي شرحها وتقديمها إلى الناس . والعبارات التي يذكرها ابن خالويه في مقدمة الديوان، تبين طبيعة المهمة الدقيقة التي أسندت إليه وتؤكد التردد الذي لازم أبا فراس في أن ينسب نفسه إلى زمرة الشعراء، يقول ابن خالويه : «كان الشاعر إيجاباً لحق الأدب، ورعاية للصحبة، وعلماً بأهل المحافظة، يلقي إليّ دون الناس شعره، ويحظر عليّ نشره، حتى سبقتني وإياه الركبان، فجمعت منه ما ألقاه، وشرحته بما أرجو أن يقرنه الله عز وجل بالصواب والرشاد»<sup>(٢)</sup> .

وتلك العبارات على وجازتها تحمل كثيراً من الدلالات، فهي تؤكد أولاً تردد أبي فراس - في احتراف الشعر - إن صح التعبير لأنه في الوقت الذي يودع فيه القصائد لدى أستاذه، يحظر عليه نشرها، حتى لا يشيع أن صاحبها يعرض بضاعته من الكلام



على الناس، شأنه شأن باقي الشعراء، ولعله كان يريد لقصائده أن يظلن «حوراً مقصورات في الخيام» لا يسعين إلى أحد، وإنما يسعى إليهن من يملك مهوهرن «ومن خطب الحسنة لم يفلها المهر» على حد تعبير أبي فراس نفسه، ولكن الراوي المؤتمن على الكتمان ابن خالويه يكشف بعد فترة من الزمن أنه ليس الوحيد الذي يملك القصائد كما يظن، فقد ضوعت رائحتها الطيبة سائر الأرجاء، ومن يملك أن يجبس رائحة العطر في أوراق الزهر، فلا يجعلها تتلحح إلا بأمره ؟

ومن هنا فقد اكتشف ابن خالويه أن القصائد تمردت على الشاعر وعلى الراوي «فسبقت وإياه الركبان» وأصبحت القصائد على كل لسان، وهنا خاف الراوي، وهو في الوقت ذاته الأستاذ والصلديق، من عاقبة الذبوع غير الموجه، وما يترتب عليه من التصحيف والتحريف والخطأ وانتحال ما لم يقله الشاعر في مرحلة أولى، ثم ما يتبع ذلك من التشويه وسوء الشرح والتعير .

فندب ابن خالويه نفسه إلى المهمة بشطريها، أي لتدوين النص الصحيح كما أودعه إياه أبو فراس، لمواجهة أي نص محرف شائع، ثم لتقديم القصائد ببيان مناسباتها التي يعرفها، وملابساتها التي عاشها أو اطلع عليها من قريب، ثم لإضفاء القصائد بألوان من الشروح، لا تقف عند الشروح اللغوية التي تكتسب أهميتها من كون صاحبها واحداً من أكبر نحاة عصره، ومن أبرز علماء اللغة في تاريخ العرب، وإنما تتعداها إلى الشروح التاريخية لرجل عاصر آل حمدان عن قرب، ووقف على دقائق أحداث عصرهم، وعلى تفاصيل أمجادهم التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ الدولة العربية في القرنين الثالث والرابع الهجريين . وكما يقول الدكتور سامي الدهان<sup>(٧)</sup> أبرز محققي ديوان أبي فراس: «إذا كان ديوان أبي فراس سجلاً للقبيلة، وتاريخاً للأسرة، وصورة للعصر، فشرح ابن خالويه متمم لهذا السجل، مكمل لهذا التاريخ موضح لهذه الصورة» . ولقد أصبحت رواية ابن خالويه مصدراً لكل ما رواه المؤرخون والأدباء من شعر أبي فراس، وقد نقلوا عنها جميعاً وإن اختلفت درجة الدقة والأمانة في النقل أو التصرف والمخالفة،

فقد نقل عنها التوخي في نشوار المحاضرة، والثعالبي في بتيمة الدهر، والحصري في زهر الآداب، وابن خلكان في وفيات الأعيان، وابن العماد في الشذرات، وياقوت في معجم الأدباء، وغيرهم كثيرون من القدماء والمحدثين .

وقد كثرت مخطوطات الديوان على اختلافات بينها في المكان والزمان والمحتوى نتيجة للشهرة التي أصابها صاحب الديوان، وعمرد قصائده منذ وقت مبكر على خزائن الرواة، مما تترتب عليه تعدد الروايات وكثرة التحريفات، وقد اهتم الدارسون المحدثون بمخطوطات ديوان أبي فراس التي تجمع منها نحو خمسين مخطوطة بين يدي محقق كالدكتور سامي الدهان، يشهد له كل دارسي أبي فراس بإخلاص الجهد، ودقة العمل، وحسن النتائج، واستفادته من جهد جامعي الديوان قبله، على اختلاف مدارسهم في الجمع، والتبويب حسب القوافي أو الأغراض، أو الأحداث، أو تفاوت التزامهم بشروح ابن خالويه، أو خروجهم عليها، وهو اختلاف جعل القصيدة الواحدة تبدو أحياناً في معارض شديدة التفاوت، كما يشير إلى ذلك السيد العاملي في كتابه «أعيان الشيعة»<sup>(٨)</sup>، وغيره من الدارسين، ويمكن أن يظهر اختلاف الروايات الواضح، عند مقارنة صور قصيدة واحدة مثل رائية أبي فراس في الأسر، في المخطوطات المختلفة، فقد اختلفت الروايات في عدد أبيات القصيدة وفي رواياتها، فعددها واحد وثلاثون بيتاً في مخطوطة المكتبة الأحمدية في حلب، وتسعة وثلاثون بيتاً في طبعة بيروت، وستة وأربعون بيتاً في مخطوطة برلين، وخمسون بيتاً في أعيان الشيعة، وأربعة وخمسون بيتاً في طبعة الدهان، وكما اختلف في عدد أبياتها، اختلف في مطلعها، فقليل مطلعها :

أراك عصي الدمع شينمكة الصببر

أما للهوى نهي ليدك ولا امرؤ

قيل :

مرام الهوى صعب وسهل الهوى وعز

وأوعر ما حاولته الحب والهجر

ومن الاختلافات في الألفاظ، رواية «نعم أنا مشتاق»، تقابلها رواية أخرى «بلى أنا مشتاق»، و «إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى» تقابلها «إذا الليل أضوى بي بسطت يد الرجا»، و «معلتي بالوصل» «معلتي بالوعد»، و «إذا مت ظمآنًا» تقابلها «إذا مت عطشانًا»، و «لأنسة في الحى» تقابلها «لإنسانة في الحى» وهكذا<sup>(٩)</sup>.

ومع أهمية طبعة سامي الدهان، فإنها لم تكن أول الطبعات ولا آخرها، أما أنها لم تكن أول الطبعات فلأن المستشرقين على نحو خاص قاموا بجهد علمي مشكور منذ أواخر القرن التاسع عشر في محاولة لإخراج ديوان أبي فراس الذي بقي لديهم إعجاباً خاصاً، وفضله كثير منهم على معاصره المتبني الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، فقد قام المستشرق هانزيس نوربكه سنة ١٨٨٩م، بمحاولة ضبط نسخة من ديوان أبي فراس بمقابلتها على مخطوطات في أكسفورد وتوننجن، وعلى ما ورد في يتيمة الدهر للشعالي، وقد ظل عمله مخطوطاً حتى وقع عليه المستشرق التشيكي رودلف دفورجلاك، فواصل عرضه على مخطوطات أخرى دون أن يطبعه، ثم ظهرت طبعات في أوائل القرن العشرين لم تقترب من الصورة الجيدة التي حققتها طبعة سامي الدهان<sup>(١٠)</sup>.

ومع أن طبعة الدهان كانت جيدة باعتراف الدارسين، إلا أنها لم تكن آخر الطبعات، فقد جاءت طبعات تالية تحاول التخفيف من الدقة الأكاديمية التي أظهرها الدهان، وهو يثبت الروايات المختلفة للآيات والقصائد الواردة في المخطوطات المتعددة، مما جعل الطبعات التالية تعتمد عليها مع تخفيفها من بعض التكرار الوارد فيها، وإضافة شروح وتفسيرات للقارئ العادي لم ترد في طبعة الدهان.

يقول الدكتور خليل الدويهي أحد الذين قلموا طبعة لديوان أبي فراس سنة ١٩٩١م، اعتماداً على طبعة الدهان: «وفي سنة ١٩٤٤ نهض الدكتور سامي الدهان فنشر الديوان مستنداً إلى عشرات المخطوطات والكتب الأدبية التراثية، فجاءت طبعته محققة تحقيقاً علمياً رصيناً ينذر مثله (صدرت عن المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات

العربية بثلاثة مجلدات) لكن هذه الطبعة الفريدة في دقتها وشموليتها جاءت خالية من شروح المفردات الصعبة والأبيات التي يلتبس فهمها على القارئ العادي، أو على المثقف ثقافة عربية غير متعمقة «، ويضيف قائلاً: «وقد اعتمدنا في طبعتنا هذه على ما نشره الدكتور سامي الدهان مسقطين كثرة الروايات المختلفة للبيت الواحد، وشارحين كل ما رأينا أنه يلتبس على قراء العربية غير المتخصصين فيها»<sup>(١١)</sup>، وقد نهج هذا النهج آخرون مثل عباس إبراهيم الذي أصدر شرحاً للديوان، صدر عن دار الفكر العربي ببيروت سنة ١٩٩٤م، وعباس عبدالستار الذي أصدر طبعة للديوان صدرت عن دار الكتب العلمية ببيروت سنة ١٩٨٦م، والدكتور محمد التونجي الذي صدرت طبعته عن المستشارية الثقافية بدمشق، وقد اعتمدنا في نقل نصوص الاستشهاد هنا، وإحالة القارئ إليها على تحقيق الدكتور خليل الدويهي، نظراً لتداوله وسهولة العودة إليه ووفائه بالحد الضروري من متطلبات صحة النص .

وهكذا شاع شعر أبي فراس يرغم أنه أودعه في البدة لدى ابن خالويه دون أن يأذن له بنشره .

وأمام وفرة الدراسات التي صدرت عن أبي فراس الحمداني وشعره من الدارسين العرب قديماً وحديثاً ومن المستشرقين، والتي أنبهر كثير منها بتجربة أبي فراس الحياتية أميراً وفارساً وأسيراً . نود أن نعني في الصفحات التالية بجانب من تجربته الشعرية من خلال الوقوف أمام الصور الرئيسية في شعره، والتي انطلقت دون شك من تجربته الإنسانية ذاتها مع محاولة التأمل في بعض جوانب البنية الفنية لهذه التجربة، وهي البنية التي أعطتها الخلود على امتداد أكثر من ألف عام بالرغم من تجربة الحياة القصيرة الحاطفة .

## ٢ - صورة الأب الغائب

كان عمر أبي فراس قصيراً، كالشهاب الذي ما إن أضاء حتى انطفأ، فقد عاش بين عامي ٣٢٠، ٣٥٧ من الهجرة، أي أنه لم يتجاوز السابعة والثلاثين، وهو عمر لم

يكن بعض الشعراء فيه قد بدأت شهرته ، ولقب النابغة الذي تكرر إطلاقه على من بدأت مواهبهم في الظهور في سن متأخرة شائع في الأدب العربي ، وقد علل أبو الفرج الأصفهاني سر إطلاق هذا اللقب على زياد بن معاوية بن ضباب بن يربوع الملقب بالنابغة الشيباني بأنه سُمِّيَ بذلك لأنه «قال الشعر بعد أن كبرت سنه ، ومات قبل أن يهتر ويذهب عقله»<sup>(١٧)</sup> ، وقد شاركه في اللقب شعراء آخرون مثل النابغة الجعدي والنابغة الشيباني والنابغة التغلبي .

وأياً ما كانت صحة تفسير اللقب ، فإن شاعرنا أبا فراس ، يدرج في طائفة من انقضى عمرهم ومازالوا شباباً ، وهو نفسه قال في صنيحته الأخيرة قبل الموت :

رُئِيَ الشَّبَابُ ابْنُ فِرَاسٍ

لَمْ يُمَشِّحْ بِالشَّبَابِ

لكننا في خلال هذا العمر القصير الذي غمرته الشاعرية والفروسية والمآسي نستطيع أن نميز بعض المراحل المتعاقبة المتداخلة ، وأولها مرحلة الصبا التي فجرت فيها شاعرية أبي فراس في لحظات مبكرة .

والواقع أن طفولة أبي فراس لم تكن طفولة عادية ، فقد عرف اليتيم وهو ابن ثلاث سنين حين مات أبوه في عام ٣٢٣ هـ . ولم يكن موتاً عادياً ، فلقد اغتيل وهو في عنفوان شبابه وقمة مجده ، وتم اغتياله على يد ابن أخيه ناصر الدولة في واحدة من مؤامرات السلطة والصراع على الحكم والمكائد المتبادلة بين الخلافة والأمراء ، وبين الأمراء بعضهم البعض الآخر . ومجمل الرواية كما يرويها ابن الأثير<sup>(١٨)</sup> وغيره من المؤرخين أن الضعف الذي حل بالبيت العباسي في أوائل القرن الرابع الهجري ، جعل الأمراء يتصارعون فيما بينهم للاستيلاء على أقاليم الدولة ، وجعل الخليفة يقر على الولاية من يتعهد «بضمان الأموال» وهو مصطلح كان يسود في العصر ، وهو يشبه مصطلح «الالتزام» الذي شاع بعد ذلك في العصر التركي في ولايات الدولة العثمانية . ويعني ذلك ببساطة أن يشتري الوالي خراج الولاية بمبلغ يلتزم به لقصر الخلافة ، ثم

يكون بعد ذلك مطلق اليد في إجبار الناس على دفع ما يشاء من الأموال والوسائل التي يراها مناسبة، وخلال هذا كانت ترتكب المظالم بأقسى أنواعها، والخليفة في شغل عنها بما يصله من أموال، لكن بعض الأمراء كانوا، بعد أن تستقر أمورهم في الولاية التي يلتزمون بها، يمتنعون عن دفع الأموال إلى الخليفة أو يقللون منها، ثقة بأنه عاجز عن أن يفعل شيئاً يجبرهم به على الالتزام، فكان الخلفاء بدورهم يلجأون إلى المكيدة للإيقاع بين الأمراء بعضهم البعض الآخر، وكانت ولاية الموصل وديار ربيعة ونصيبين تشكل بعض المسارح التي جرت عليها أحداث إحدى هذه المكائد، وراح ضحيتها أبو العلاء سعيد بن حمدان والد أبي فراس فقد كانت هذه الولاية من الولايات التي تغل خيراً كثيراً، وكانت جبايتها أيام المأمون آلاف الآلاف من الذهب والفضة، ثم ولاها الخليفة الراضي العباسي لناصر الدولة ابن عم أبي فراس، ثم نقله عنها إلى ديار ربيعة ونصيبين، وولى على الموصل والد أبي فراس، أبا العلاء سعيد، ويبدو أن ناصر الدولة فكر في الاستئثار بما بين يديه من أموال ديار ربيعة ونصيبين . فاستدعى الخليفة سراً والد أبي فراس، وولاه هذه الديار وأمره بأن يتوجه لاستلامها من ابن أخيه، فتوجه في نفر قليل من أتباعه، فأحاط بهم جيش ناصر الدولة، وقضوا على معظمهم، وقتل أبو العلاء سعيد على يد ابن أخيه .

ولابد أن تكون هذه الفاجعة هي أول ما تفتح عليه وعي هذا الغلام اليتيم، وهو يتلقى صدى دوي هائل لانهدام ركن من أركان الدولة الحمدانية، لكنه بالنسبة إليه الركن الأكبر للحياة ذاتها، الأب، ولابد أن الألم المكتوم في جوانب الأسرة يزيد من جنوة نار الألم المدفونة اضطراراً، فليس القاتل عدواً صريحاً توجه إليه اللعنات وأضرب الوعيد، وتدبر ضده وسائل الانتقام فيخف عن الصدور بعض ما بها من كمد ولكن قاتله ابن أخيه، ولابد أن تلعق الجراح في صمت، وأن تكون الإجابات عن تساؤلات الصبي اليتيم ليست في اتجاه إذكاء نار الحقد ضد القاتل، ولكن في اتجاه تمجيد روح البطولة التي في سبيلها رحل أبوه، وتحافظ الأسرة الحمدانية من خلالها

على تأكيد مكانتها في صدارة القوميات والأسر المتنافسة في هذا العصر المضطرب ،  
ومن الطبيعي أن تشكل نفس الصبي الشاعرة والإنسانية والحمدانية في هذه الاتجاهات  
التضارية في وقت واحد ، وأن يعكس شعره صوراً من هذا التضاد .

ومن اللافت للنظر أن يكون أول شعر قاله الصبي أبو فراس ، وهو في العاشرة من  
عمره ، كان حول موقف انتصار لناصر الدولة قاتل أبيه ، فقد كان العصر يعرف صراعاً  
شديداً بين الأمراء المتنافسين على منصب «أمير الأمراء» ، وهو المنصب الذي يكاد  
صاحبه يحل فعلياً محل الخليفة في التحكم في ثروات الأمصار والأقاليم وفي التولية  
والعزل ، وكان الذي يتولى هذا المنصب في فترة صبا أبي فراس هو الأمير ابن رائق ،  
وكان يرى في الحسن بن عبدالله بن حمدان منافسه الخطير الذي بدأ نفوذه يتسع بعد أن  
قتل عمه أبا العلاء سعيد بن حمدان والد أبي فراس وأصبح يتطلع إلى توسيع دائرة  
سلطانه ، وأراد ابن رائق أن يتخلص من منافسه العنيد ، وأن يقتله لكن الحسن بن  
حمدان سبقه فتغذى بابن رائق قبل أن يتعمش به ، والخليفة العباسي «المتقي» ينتظر نتيجة  
الصراع ليقلد الغالب منهما قلادة النصر ، ويمنحه لقب «أمير الأمراء» ، ويتنظر منه  
خراج الرعية السائمة ، وأرسل ابن حمدان إلى المتقي يعلمه أن ابن رائق أراد أن يقتله  
ففعل به ما فعل ، فرد عليه المتقي رداً جميلاً ، وأمره بالمسير إليه فسار ابن حمدان إلى  
الخليفة ، فخلع عليه ولقبه : بـ«ناصر الدولة» ، وجعله أمير الأمراء وتلك بداية مرحلة  
هامة في تاريخ بني حمدان ، فقد استطاعوا من خلالها الوصول إلى الحكم الفعلي في  
بغداد عاصمة الخلافة ، ولم يعودوا مجرد أمراء صغار يتنافسون في الأقاليم ، ولعل  
هذه الأهمية التاريخية هي التي هزت أريحية الصبي الشاعر ، فدفعته إلى أن ينظم أول  
مقطوعة تسجل له .

يقول ابن خلكان وهو يقلم لأول ما ينسب إلى أبي فراس من الشعر في صباه  
المبكر في عام ٣٣٠ هـ عندما كان في العاشرة<sup>(١٤)</sup> : «ولما حصل ابن رائق بالموصل دبر

على ناصر الدولة ليقطله ، فسبقه ناصر الدولة بالفتكة ، وقد كان ابن رائق يدبر قتل  
عمارة العقيلي وجماعة من غير ، فقال وهو صبي :

قَدْ عَلِمْتُ قَيْسُ بْنُ عِيلَانَ أَنَّنَا  
بِنَا يُدْرِكُ الْفَارَ الَّذِي قُلَّ طَالِبُهُ  
وَأَنَا نَرْغَبُ الْمُلْكَ مِنْ عَفْرِ دَارِهِ  
وَنُتَلِّهِكَ الْفَرْمَ الْمُتَعَجَّ جَانِبُهُ  
وَأَنَا فَتَحْنَا بِالْأَغْرَ وَالْبَنِ وَالْقَوِ  
عَشِيَّةً بَيْتَ بِالْفَسَادِ عَقَابِيهِ  
أَخَذْنَا لَحْمَ بِالْفَارِ دَارِ عَمَارَتِهِ  
وَقَدْ نَأْمَ لَمْ يَنْهَدْ إِلَى الثَّارِ صَاحِبُهُ

هذا الشعر الطفولي لا يحمل من الشاعر إلا أكثرها عموماً ، فبنو حمدان انتصروا  
على أمير الأمراء الأغر ابن رائق فقتلوه ، وأخذوا بذلك ثأراً لبني قيس بن عيلان ، لم  
يستطيعوا هم أن ينهضوا بأخذه عندما قتل ابن رائق عمارة العقيلي .

هذا مجمل ما تدرب الصبي عليه بالنظم في مقطوعته الأولى ، ولعله يلاحظ أنها  
ليست ثوب الجماعة من خلال ضمير الجمع المتكلم الذي تكرر ثماني مرات في هذه  
الآيات الأربعة ، وأنه لم يظهر فيها من الأعلام إلا اسم ابن رائق وعمارة العقيلي ،  
وهما طرفان خارج الدائرة الحمدانية ، أحدهما صيد كبير لم يكن من السهل اقتناصه  
لغير هذه الجماعة والثاني ضحية من ضحاياه جاء اسمه في معرض التليل على شدة  
بأس المقتول وعجز القبائل الأخرى عن أن تثار منه ، وفي ذلك دلالة من ناحية على  
صعوبة الفتك به ، وامتان وتعال من ناحية أخرى على قبيلة «قيس بن عيلان» ، لكن  
البناء الفني لهذه المقطوعة الأولى يشف عن بذرة فحولة مبكرة سواء على مستوى  
اختيار البحر والقافية ، أو غمط التركيب اللغوي الشائع ، أو بعض الصور الفنية ،  
ولاشك أن نفس بحر الطويل المضفور التضاعيل أشق على الصبي من نفس بحر كالهزج



أو الرجز أو المتقارب، وأن القافية التي يتبع فيها حرف الروي بالهاء الساكنة تتطلب لوناً من «اللزوم» لا تتطلبه القافية التي تخلو من الهاء، ولعل من صعوبات هذا اللون اقترانه بأنماط من البنى اللغوية تربط من خلال الضمير الكلمة الأخيرة بما يسبقها من خلال اللجوء إلى صيغ خاصة، مثل صيغة النعت السببي الواردة في البيت الثاني: «ونتتهك القرم المنع جانبه» وهي صيغة ليست من صيغ اللغة الثرية (إلا في أمثلة النحاة المفتعلة)، ويتطلب الوصول إليها تشرب النمط الشعري استيعاباً أو استدعاءً، أما الصورة الواردة في البيت الثالث: «دبت بالفساد عقاريه» فهي تحمل دلالة شعرية قوية بالنسبة إلى صبي في العاشرة، وتكاد تذكر بدلالة صورة النحلة التي لدغت عبدالرحمن بن حسان بن ثابت في صباه فعبر عنها تعبيراً صورياً جعلت أباه يهتف «شعر والله ابني»، وإن كانت كلمة «الأغر» في صدر البيت لا تحمل نفس الدقة في تصوير الشاعر التي تسعى إلى تصوير ثور كبير منهزم وليس فارساً أغر مستهدفاً.

وإذا رجعنا إلى شخصيات المقطوعة فإننا نجد أن ناصر الدولة نفسه لم يرد اسمه لا مدحاً ولا معتزاً به في هذه المقطوعة الأولى، والواقع أن مشاعر الكراهية ظلت كامنة في نفس الأمير الصغير تجاه قاتل أبيه، وقد ينبجح في مداراتها حيناً، ربما مراعاة لتقاليد البلاط والأسر الحاكمة، وتشف عن نفسها أحياناً ولكن من خلال كبح نبيل للجماح يتبدى من خلال صور الشاعر الفارس الأمير عندما يرى الظالم القاتل وقد وقع عاجزاً مطراداً يحتمي بأخيه سيف الدولة من غضبة الخليفة، وكان ذلك بعد سبعة عشر عاماً من انتصاره على ابن رائق، وبعد أربعة وعشرين عاماً من قتله لوالد أبي فراس الذي أصبح وقتها نجماً لامعاً في بلاط الفروسية والشعر العربي، ولندع ابن خالويه يقدم لنا هذه القصيدة الميمية التي تشير إلى الموقف الذي نتحدث عنه، يقول ابن خالويه<sup>(١٩)</sup>:

«وقال يمدح «سيف الدولة»، ويعرض «بناصر الدولة»، ويذكر مساوئه لما حصل عند أخيه سيف الدولة بالشام هارياً من معز الدولة، وقد قصده، وأخرجه من دياره، حتى أرسل إلى أخيه فتوسط سيف الدولة بينهما، وحمل عنه الأموال، وذلك في شهر

رجب سنة سبع وأربعين وثلاثمائة من هجرة نبينا محمد ﷺ، ثم يورد القصيدة المشار إليها، وهي قصيدة ميمية في مدح سيف الدولة تتكون من عشرين بيتاً، لكن أبا فراس يخصص نحو ثلاثة أرباعها لنفس زفرة مكتومة في وجه قاتل أبيه، يقول لسيف الدولة:

هَذَا شَيْعُ بَنِي حَمْدَانَ قَاطِنَةٌ  
لَا نُوا بِدَارِكَ عِنْدَ الْخَوَفِ وَاعْتَمَمُوا  
حَلُّوا بِأَقْرَمٍ مِنْ حُلِّ الْعِيبَانِ بِهِ  
بَحِثْ حُلَّ النَّدَى وَاسْتَوْفِّ الْخَزَمَ  
فَكُنْتَ مِنْهُمْ وَإِنْ اصْنَبَحْتَ سَيِّئَهُمْ  
تَوَاضَعُ الْمُلُوكُ فِي اصْصَحَابِهِ عِظَمُ  
شَيْخُوخَةٍ سَبَقَتْ لَا فَضْلَ تَتْبَعُهَا  
وَلَيْسَ يُفْضَلُ فِينَا الْفَاضِلُ الْهَرَمُ<sup>(١)</sup>  
وَلَمْ يُفْضَلْ دَعِيلاً، فِي وَلَاقِيهِ  
عَلَى «عَلِيٍّ، أَخِيهِ السَّيْنُ وَالْعَيْنُ  
وَكَيْفَ يُفْضَلُ مَنْ أَرَى بِهِ بَخْلُ  
وَقَعْدَةُ الْيَدِ، وَالرَّجُلَيْنِ وَالصُّنْمُ  
لَا تَنْكِرُوا يَا بَنِيهِ مَا اقُولُ فَلَنْ  
تُنْسَى الْكُرَاتُ وَلَا إِنْ حَالَ شَيْخُكُمْ  
كَانَتْ مَخَازِيهِ تُرْمِيهِ فَأَنْقَدَ  
مِنْهَا بِحُسْنِ دِفَاعٍ عَنْهُ عُمُكُمْ  
أَسْتَوِدِعُ اللَّهَ قَوْماً، لَا أَقْمُرُهُمْ  
الظَّالِمِينَ وَلَوْ شِئْنَا لَمْ ظَلَمُوا  
لِلْقَالِلِينَ وَتُخْضِرِي عَنْ جَوَابِهِمْ  
وَالْجَائِرِينَ وَتَرْهَنِي بِالَّذِي حَكَمُوا

إني على كل حالٍ لستُ الكُفْرُهم  
إلا وللشوق مُعْجِي وَلِكَيْفَ سَتَجِمْ  
الأنفُسُ اجتمعن يوماً أو افتَرَقَتْ  
إذا تاملتُ نفسٌ والهمــــــــــــــــاءُ دمٌ  
رَغَاضُهم الله ما نَحَحْتُ مُطَوَّكَةً  
وَحَاطَهُمُ ابداءُ ما أوزقُ السَلَمُ

البيت المفتاح في هذه النفثة التي تشف عن بعض ما كان يحمله الصمت الطويل  
ضد قاتل الأب، هو البيت الذي يحمل عبارة «لن تنسى الترات ولا إن حال شيخكم»  
والترات هي الثارات وهي ثارات منعت تقاليد الفروسية، والنبل أن يمد أبو فراس سيفه  
ليأخذها بنفسه، أو ليمنع وقوع الظلم قبل أن يقع عليه وعلى ذويه :  
أَسْتَوِدِعُ الله قَوْمًا لَا أَسْتُرُهُمْ  
الظالمين ولو شِئْنَا لَمَّا ظَلَمُوا

وشخصية القاتل الشيخ ترسم هنا بطريقة فنية دقيقة، فهو الحاضر الغائب «الشيخ  
الصغير» المتقدم سنًا والمتأخر فضلاً، وهو في كل حال لا يذكر اسمه كما كان الشأن في  
مقطوعة الصبي الصغير قبل سبعة عشر عاماً من كتابة هذه المقطوعة، وهو يمد  
لمقطوعته بحجاج عقلي هادئ ينبعث من تاريخ مذهبه الشيعي، وإن كانت كل  
الأطراف فيه غير متساوية، فالشيخ الهرم لا يفضل بالضرورة أخاه الصغير، كذلك كان  
الشأن في أمر عقيل بن أبي طالب وأخيه الصغير الإمام علي، حيث سبق عقيل بالسن  
والقدم، لكن ذلك لا يفضلُه على الإمام علي :

وَلَمْ يُفَضِّلْ عَقِيلًا فِي وَلَدِيهِ  
عَلَى عَلِيٍّ أَخِيهِ السَّنُ وَالْقِدَمُ

لكن هذا القياس الشعري قياس موهم، وحجة منقوصة الأطراف، ودرجة لا  
يريد أبو فراس نفسه أن يتوقف عليها فعقيل كان مفضولاً فقط ولكنه لم يكن موضع

ازدراء واحتقار على النحو الذي كان ناصر الدولة قاتل الأب في تصوير أبي فراس ومن هنا فإن هذه الحجة كانت مجرد رأس الحرية التي طعنت قرية من الدم المختزن، فانفجرت، وأسرعت تطلق لتمحو بنفسها أولاً كلمة «التفضيل والفضل» من خلال تحول دقيق في البنية اللغوية، فالفعل «يفضل» يستخدم هنا في ثلاث صور من حيث علاقاته اللغوية، صورة المتعدي دون الحرف، كما جاء في البيت :

شَيْخُوخَةٌ سَبَقَتْ لَا فَضْلَ يَتَّبِعُهَا

وَلَيْسَ يَفْضُلُ فَمِينَا الْفَاضِلُ الْهَرَمُ

ومن أجل هذا أثّرنا أن نضبط البيت على عكس الشائع في معظم الروايات بإعراب الفاضل مفعولاً به، والهرم فاعلاً فيكون البيت قانوناً عاماً مؤداه : لا يفضل الهرم بمجرد سبق الزمني الفاضل للتأخر عنه زمنياً بصفاته المكتسبة وسلوكه النبيل، الصورة الثانية وفيها يستخدم الفعل فَضَّلَ مضاعفاً يتعدى للمفعول الأول بنفسه وللثاني بحرف الجر : «لم يفضل السن والقدم في الولادة عقيلاً على أخيه علي» وهذه الصورة ليست قانوناً عاماً وإنما إشارة إلى حالة خاصة فيها فاضل ومفضول عليه دون أن ينزع عن المفضول عليه كل الفضل، وإنما يمنح درجته الملائمة على أن يظل الفضل الأعلى لعلّي الذي لم يمنعه صغر السن من الوصول إلى أعلى المراتب، أما الصورة الثالثة لاستخدام الفعل يفضل فهي استخدام الفعل «يفضل» لازماً وفي معنى النفي من خلال اللجوء إلى الاستفهام الإنكاري «وكيف يفضل؟» واستخدام الفعل بهذه الصورة يخرج من دائرة التفاضل أو المقاضلة التي شكلتها الحجة العقلية، وينطلق إلى نفي كل فضل إفرافاً للنفس المكتوم والدم المحبوس، ومن ثم تتطابق الصور في كل اتجاه لتؤكد عمق هذا النفي الإنكاري :

وَكَيْفَ يَفْضُلُ مَنْ أَرَى بِهِ بَخْلًا

وَقَفْدَةَ الْيَدِ وَالرَّجْلَيْنِ وَالصُّمَمَ

والصور هنا تتطابق مشيرة إلى ألوان النقص التي تحول دون الفضل ، وهي متنوعة يتداخل فيها المعنوي والحمي (البخل والصمم) ، والمفرد والمثنى (اليَد والرجلين) ، والحاسة الخلقية والمكتسبة (الصمم والبخل) ، والإشارة إلى العاهة التي توحى بالجراحة المعطلة كما يوحي الصمم بالأذن التي لا تسمع ، أو إلى الجراحة المعطلة التي توحى بالعاهة كما توحى قعدة اليد والرجلين بالشلل ، وكل ذلك يتداخل تداخل الحمم المنبعثة من البركان ، لا يراد منه ترتيب بعينه بقدر ما يراد منه إعطاء صورة عن المجافاة الكلية بين الفضل ، وذلك الكائن قاتل الأب ، ومن عليه ترات لا تنسى ولا تمحى بالتقادم حتى وإن حول الزمن هنا الشيخ وبذله وخط من جبروته ، وصيره هارياً ضعيفاً مطاردًا ، بعد أن كان جباراً قاتلاً :

**لَا تَعْبُرُوا يَا بَنِيهِ مَا أَقُولُ فَلَنْ**

**تُدْسَى الْقَبْرَاتُ وَلَا إِنْ حَالَ شَيْءٌ خُفُّمُ**

ولياحظ هنا ذلك الالتفات على مستوى الضمائر ، فلم يعد ذلك الشيخ «منا» كما كان شأنه منذ أبيات «قليلة» ، وليس يفضل فينا الفاضل الهرم وإنما أصبح منكم يا أبناء الذين قد ينكرون ما أقول ، ولم تعد فعاله مجرد نقص للفضل ، وإنما أصبحت «مخازي» كادت ترديه لولا أن أنقذه «عمكم» :

**كَانَتْ مَخَازِيهِ تُزَيِّبُهُ فَأُنْقَذَهُ**

**مِنْهَا ، يَحْسِنُ دِفَاعٍ عَنْهُ عَمُّكُمْ**

ثم تنكسر هذه الموجة الغاضبة قليلاً ، يكبح الفارس النبيل جماحها من خلال اللجوء إلى عدالة الملأ الأعلى «أستودع الله» ، وهو لجوء يكسر من حدة الغضبة ، دون أن يقلل من مرارة الازدراء لهؤلاء «القوم» الذين «لن يفسرهم» امتداداً لمتهمه الشعري في عدم ذكر أسمائهم ، ولكنه سيذكر صفاتهم فهم ظالمون ، ونحن نخض طرفاً عن ظلمهم «ولو شئت لما ظلموا» مراعاة للقريب ، وهم قاتلون سوءاً ونحن نخض عن جوابهم ، وهم جاثرون ونحن راضون بحكمهم .

ثم تنكسر الموجة الغاضبة درجة أخرى حين ينتقل الغضب الهادر من التفاضني إلى الإشفاق، ومن فورة الدماء إلى اتسياب الدموع تأكيداً للمبدأ العربي الشائع في عداوة ذوي القرى الذي جسده شاعر قديم حين قال :

إِذَا احْتَرَيْتَ يَوْمًا فَمَسَّالَتْ بِمَآوِهَا  
تَذَكَّرْتَ الْقَرْيَى فَمَسَّالَتْ بِمَوْعِهَا

وفي نفس الاتجاه يقول أبو فراس :

إِنِّي عَلَى كُلِّ حَالٍ لَسْتُ أَنْكُرُهُمْ  
إِلَّا وَلِلشُّوقِ نَفْعِي وَلِكُفِّ سَجِيمِ

ذلك لأن أنفس بني حمدان هي نفس واحدة سواء اجتمعت أو تفرقت، ودماؤها في نهاية الأمر دم واحد:

الْأَنْفُسُ لِجُثْمَتَيْ يَوْمًا أَوْ افْتَرَقَتْ  
إِذَا تَامَلْتُ نَفْسِي وَالْدِمَاءَ دُمٌ

ثم يكون قرار الموجة الهادئة للفارس النبيل الانتقال خطوة ثالثة من الإشفاق عليهم إلى الدعاء لهم :

رَغَاهُمُ اللَّهُ مَا نَاحَتْ مَطْوَرَةٌ  
وَحَاطَهُمْ أَيْدَى مَا أَوْزَقَ السَّلْمُ

هذه هي صورة ابن العم القتاتل في شعر أبي فراس حين تتم المواجهة بينهما على مستوى الأسرة، وتأخذ المشاعر جزءاً من امتداداتها الطبيعية، ويتم التعبير عنها على هذا المستوى الشعري الرفيع .

لكن درجة أخرى من درجات رسم صورة ناصر الدولة في شعر أبي فراس ، كانت تتم عندما كان الحديث يوجه إلى من هم «خارج» الأسرة، ويكون مجد الحمدانيين هو موضع المفاخرة، وفي هذه الحالة تنحى مواقف الشاعر الخاصة، ويتم

الإبقاء على الملامح العامة التي تفيد في رسم الصورة الكلية لمجد الأسرة، لكننا يمكن أن نلاحظ في هذه الحالة أن أبا فراس حرص على أن لا يلتقط أبناً لقاتل أبيه «صورة منفردة» يكون هو محورها وقطبها، بل أن يجعله في أحسن الأحوال جزءاً من «صورة جماعية» لا يكون هو أبرز من فيها، ويكون مفضولاً على من يجاوره .

ففي مرحلة زمنية قريبة من المرحلة التي رسم فيها أبو فراس الصورة المنفردة لناصر الدولة في القصيدة السابقة، كتب أبو فراس قصيدته الرائية المطولة في أمجاد بني حمدان، وكان ذلك نحو سنة ثلاثمائة وأربع وأربعين<sup>(١٧)</sup> وذلك أنه كما يقول ابن خالويه<sup>(١٨)</sup>، كان سيف الدولة قد ظفر ببني عامر بن صعصعة، ومن اجتمع معهم من «طي» و «كليب» على مخالفه، فبلغ أبا أحمد عبدالله بن ورقاء الشيباني خبر ذلك، فقال قصيدة يهنئ فيها الأمير بفزاته هذه، ويقاخر مضر بأيام بكر وتغلب في الجاهلية والإسلام، فلما وقف أبو فراس على ما ذكر فيها عمل قصيدة على وزنها، ذكر فيها أيام أسلافه وآبائه وأعمامه وأهله والأقربين في الإسلام دون الجاهلية، وكان لابد أن يمر فيها على مفاخر الحمدانيين من أمثال الحارث بن لقمان بن راشد الذي سعى في الصلح بين قبائل تغلب، وتعهّد بدفع دية من قتل في النزاع، وكانوا مائة قتيل :

وَدَى مِائَةَ نَوَازَةٍ جَرُوتَ بِمَأْوَاهُمْ

مَوَالِدَ مَوَاتِمَ مَالَهُنَّ مَصَنَائِرُ

أو «حمدان بن حمدون» جد الأسرة الذي استضاف الخليفة المعتضد وجيشه مدة مقامه في الموصل وديار ربيعة، وهو في طريقه إلى الحرب مع ابن طولون، وهو الذي حين ألم القحط بهذه البلاد ثلاثة أعوام متتالية، تكفل بتوفير حاجة الناس من الطعام فأطلق عليه لقب «سكابد المَحَل» :

وَجَدْنِي الَّذِي انْتَشَرَ الدِّيارَ وَأَهْلَهَا

وَالْمُحَرِّ نَبَأَ قَبِيهِمْ وَأَطْفَالَهُ

## ثَلَاثَةُ أَعْوَامٍ يُكَادُ مَسْخَرُهَا

أَشْهُمُ طَوِيلُ السَّاعَةِ ثِنْتَيْنِ عُرْوَةً

وهو نفس الجد الذي أنفق سبعين ألف دينار في إقامة الحصون في وجه الروم ، فبنى سوراً على «ملطية» ساعد في صد الروم ، وكان أحفاده من أمثال سيف الدولة وأبي فراس يبرون على السور ليقروا اسم جدتهم مكتوباً عليه ، وفي القصيدة إشارة إلى عمه «الحسين بن حمدان» صاحب المآثر والبطولات في الدولة العباسية ، فهو الذي ساعد الخلافة في القضاء على هارون الشاري الذي كان نفوذه قد اتسع ، حتى إنه تمكن من استمالة والده أبي العباس حمدان بن حمدون إليه ضد الخليفة العباسي في خطوة هددت بقايا توازن القوى في صدر الدولة العباسية ، وهددت أسس التعاون بين العباسيين والحمدانيين ، فسارع «الحسين بن حمدان» اعتذاراً عن والده ، الذي كان قد هرب واختفى ثم قبض عليه وحبس ، فانضم إلى الخلافة وقضى على هارون الشاري ، ثم طلب العفو عن والده فأجيب إلى ذلك ، وهذا الحسين نفسه هو الذي وجهه الخليفة للتصدي للقرامطة بعد أن عاثوا في الأرض فساداً ، فكسر شوكتهم وكذلك ساعد الخليفة في التغلب على «بني غيم» و «بني كلب» عندما تمردوا ، كما ساعد الخليفة في حرب الطولونيين وفي فتح فارس ، وقد كثرت قلائد الفتح التي كان يطوق بها الخليفة عنق الحسين بن حمدان كلما عاد منتصراً من غزوة حتى إن ابن خالويه يقول :<sup>(١٩)</sup> «سمعت من غير واحد ، أنه كان في خزائن الحسين بن حمدان نيف وعشرون طوقاً نيف وعشرين فتحاً فتحها بالشرق والمغرب» ، وهذا القائد الفائح كان فارساً شجاعاً ينزل الأسد الضاري فيصرعه ، ولقد «نازل الأسد» ثلاث مرات فقتله وإحداهن بين يدي المعتضد ، فكان أحسن ما فعله أنه قتل الأسد ، ومسح سيفه في جلده ، ورد في غمده ، وركب وسار في عرض الناس ، ولم يلتفت إلى الخليفة ولا احتفل بما فعله<sup>(٢٠)</sup> ، ويستمر أبو فراس في رسم «الصورة المنفردة» لأبطال الأسرة



الحمداية ، فيقف عند عمه عبدالله بن حمدان المكتى بأبي الهيجاء وهو أخو الحسين بن حمدان ، وابن عميد الأسرة أبي العباس حمدان بن حملون ، ثم هو في نهاية المطاف والد «ناصر الدولة» و«سيف الدولة» ويرسم أبو فراس لأبي الهيجاء صورة البطل المقدم حامى الحمى والمدافع عن الأهل ضد المتمردين والذي يستعان به لقهر الجيوش القوية عندما يستعصي على الجيوش قهرها كما كان الشأن في محاربة يوسف بن الديوداذ ، أما أبو سليمان بن حمدان ، وهو أخ لأبي الهيجاء وأبي العلاء سعيد والد أبي فراس فقد كان لشدة مهارته وسرعته في القتال يسمى «المزرفن» فقد كان كما يقول ابن خالويه يخرق الرماح فتسرع إليه فلا تعلقه فسمي «المزرفن» :

وَعَمِي الَّذِي سَمَّيْتُهُ قَيْسُ مَزْرَفَانَا

وَقَدْ شَجَرْتِ فِيهِ الرِّمَاحَ الشُّوَاجِرَ

وقد أصبح اسمه يضرب به المثل في مهارة القتال وسرعة تلافى الرماح حتى أن بعض الشعراء أراد أن يهجو رجلاً تأصل الجين فيه ، فلم يجد مدخلاً أفضل من صورة «المزرفن» حيث يقول (٣١) :

لَوْ كُنْتُ فِي مِائَتِي الْفَرَجِ مِثْلَهُمْ

مِثْلُ الْمَزْرَفَنِ دَاوُدَ بْنِ حَمْدَانَ

وَتَحْتَهُ الرِّيحُ تَغْضِي حَيْثُ قَامَتْهَا

وَفِي يَمِينِكَ مَاهِي غَيْرُ حَوَانٍ

لَكُنْتُ أَوَّلَ فَرَّارٍ إِلَى «عَنْتِ»

إِذَا تَحَوَّلَتْ سَيْفٌ فِي «حُرَامَتَانِ»

أما أصغر أعمام أبي فراس وهو نصر الملقب بأبي السرايا فقد رسم له الشاعر صورة في محاربة أبي يوسف الشاري الذي كان ازداد نفوذه في مناطق «الموصل» و«ديار ربيعة» حتى هم أهلها بدفع المال إليه ، فتصدى له أبو السرايا نصر بن حمدان ، ومعه أخو أبي فراس المكتى بأبي عبدالله الحسين بن سعيد ، واستطاعا أن يقهرا جيشه ،

وأخذه، واحتويا على ما كان جمعه، وكان أبو السرايا يضبط الجيش، وأبو عبدالله يمارس الحرب، وفي هذا يقول أبو فراس :

كَفَاءَ أَخِي وَالْخَيْلُ قَوْضَى كَأَنَّهَا  
وَقَدْ عَضَّتْ الْحَرْبُ النَّعَامَ النَّوَافِرُ  
غُدَاةَ وَاحِرَابِ الشُّرَاةِ بِمَنْزِلِ  
يُعَاشِرُ فِيهِ الْمَرْءُ مَنْ لَا يُعَاشِرُ

ونحن هنا أمام صورة تختلف قليلاً عن الصور السابقة، فلننا أمام صورة منفردة، كالتي رسمت للأبطال السابقين حمدان، أو الحسين أبي الهيجاء، أو أبي سليمان المزرفن، ولكننا أمام لقطة ثنائية تجمع بين أبي السرايا عم الشاعر وأبي عبدالله الحسين أخيه، ولسوف نقارن بين هذه الصورة الثنائية وصورة ثنائية أخرى سوف تؤخذ لسيف الدولة وناصر الدولة قاتل والد أبي فراس . ويعود أبو فراس إلى رسم الصور المنفردة لأبطال الحمدانيين، فيصور عمه إبراهيم بن حمدان المكنى بأبي إسحاق وقد استطاع أن يفتح مدينة «السمعية» معقل آل «حبيب» أعداء بني حمدان، وكانت السمعية معقلاً صعباً، لم يتمكن الحسين بن حمدان نفسه من قبل أن يفتحه على الرغم من أنه حاول فاستحق إبراهيم أبو إسحاق الذي فتحها أن يخلده أبو فراس بلقطة مفردة سرية :

وَعَمِّي الَّذِي نَلْتُ حَبِيبَ لِسْنِي قَبْلِهِ  
وَكَاثَتْ وَتَرَعَاهَا مِنَ الْعِرِّ نَاضِرُ

أما العم الأخير في معرض صور البطولة في قصيدة أبي فراس فهو سليمان بن حمدان المكنى بأبي الوليد، والملقب بالحرون لأنه كما يقول ابن خالويه: (٣٧) «كان شيخ بني حمدان وصاحب القلب في كل وقعة لعلو شأنه، فسُمِّي الحرون لذلك»، ولا يربط أبو فراس صورته بموقفه أو بموقف معين، ولكنه يجعل صورته متألقة عند كل كتيبة :

وَعَمِّي الْحَرُونُ عِنْدَ كُلِّ كَتِيبَةٍ

## نُخِفُ جَبَّالٌ وَهُوَ بِلُغَتِهِ صَائِرٌ

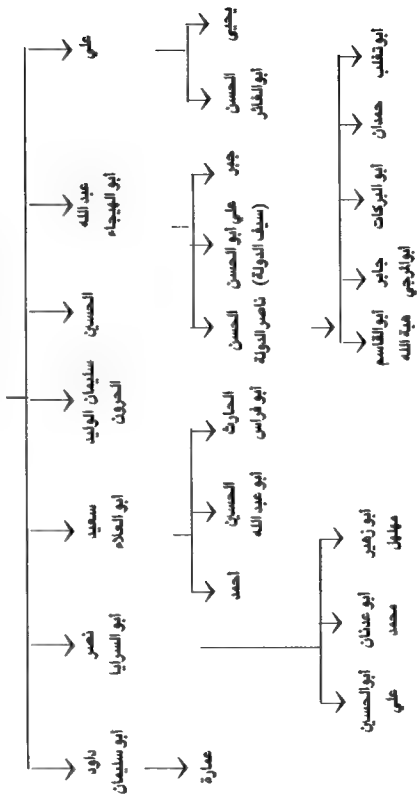
فتحن هنا إذن أمام ثماني صور للبطلوة في آل حمدان ، سبع منها منفردة ، وواحدة مزدوجة قدمت بطلين هما عم الشاعر وأخوه ، ومن خلال هذه الصور ، قدم الشاعر صفحة من أعلام فرسان آل حمدان مؤسسي الإمارات والممالك ، وهي الصفحة التي سوف يختتمها برسم صورة رائعة لأقرب هؤلاء الفرسان إليه ، لأبي العلاء سعيد بن حمدان ، والده الذي فقدته في صباه ، وهي صورة سوف نعود إليها فيما بعد ، لكن أبا فراس سيرسم صفحة موازية لكوكبة أخرى من فرسان آل حمدان يمتثلون الجليل الحاضر ، كما مثلت اللوحة الأولى في مجملها الجليل الغابر . وسيرسم فيها اثني عشرة صورة يختلف نصيبها بين اللوحة العاجلة واللوحة المقصلة ، ويرد فيها عشر صور منفردة لكل من :

يحيى بن علي بن حمدان الملقب بالغطريف ، وعمارة بن داود بن حمدان ، وأحمد بن سعيد بن حمدان أخي الشاعر ، ومحمد بن نصر بن حمدان المكنى بأبي عدنان ، وجبر بن أبي الهيجاء أخي ناصر الدولة ، وسيف الدولة ، وجابر بن ناصر الدولة المكنى بأبي المرجي ، وأبي القاسم هبة الله بن ناصر الدولة ، وأبي زهير مهلهل ابن نصر بن حمدان وقد كان من أقرب أصدقاء أبي فراس إليه وبينهما مكاتبات شعرية ، وهو الذي سمى أبا فراس بفارس العرب ، وأبي الحسين علي بن نصر بن حمدان ، وأبي العشائر الحسن علي بن عبدالله بن حمدان ، وأخيه ناصر الدولة الحسن بن عبدالله بن حمدان ، وهو كما نعلم قاتل والد أبي فراس والذي رسم أبو فراس له من قبل صورتين وقفنا أمامهما . فما نوع التوازن بين هذه الصورة المزدوجة ونظيرتها السابقة التي أشرنا إليها (بين نصر أبي السرايا والحسين أبي عبدالله) ؟ وما نصيب ناصر الدولة في الصورة مع أخيه الأصغر سيف الدولة ؟

# شجرة قرسان آل حمدان هي راثية أبي قران

الحارث بن لقمان بن زاهد (جد بعيد)

أبو الصليح حمدان بن حمدون (أب الأسم)



وأول ما يلاحظ على الإطار العام لهذه الصورة المزدوجة أنها أكبر لوحة في القصيدة كلها، فقد استغرقت نحو سبعين بيتاً في القصيدة، تبدأ من البيت التاسع عشر بعد المائة وتنتهي مع البيت التاسع والثمانين بعد المائة، لكن هذه الأبيات السبعين ليست مشتركة بين سيف الدولة وناصر الدولة، وإنما يقتصر ذلك الاشتراك على نحو عشرة أبيات في البداية ويستقل سيف الدولة ببقية اللوحة، وتصور هذه الأبيات المشتركة الفترة التي كان فيها ناصر الدولة باعتباره الأخ الأكبر هو الأبرز في السلطة التي كان يعاونه فيها في البدء أخوه سيف الدولة قبل أن يستقل، ولكن أباً فراس يحرص وهو يرسم الصورة على أن يكون سيف الدولة في الصدارة تأكيداً لما أبداه في لوحة سابقة «وليس يفضل فينا الفاضل الهرم» :

فَلَمَّا بَيْنَا لِلدِّينِ اللَّهَ عِزُّ وَمَنْقَرُ  
وَلَمَّا بَيْنَا لِلدِّينِ اللَّهَ سَنِيْفُهُ وَهَاصِرُهُ  
هَمَّا وَامِيرُ الْمُؤْمِنِينَ مُشَرُّهُ  
أَجْسَارُهُ لَمَّا لَمْ يَجِدْ مَنْ يُجَاوِرُ  
وَزَدَاهُ حَسْبِي مَكْنَاهُ سَنَرِيرُهُ  
بِعَشْرِينَ أَلْفًا بَيْنَهَا الْمَوْتُ سَفَافِرُهُ  
وَسَنَاسَا أَمُورَ الْمُسْلِمِينَ سَيَاسَةُ  
لَهَا اللَّهُ وَالْإِسْلَامُ وَالدِّينُ شَاكِرُهُ

وهذا هو المشهد الأول الذي يشتركان فيه، وهو يشير هنا إلى استنجاح الخليفة «المتقي» بهما بعد أن استولى «البريلديون» على بغداد ونهبوها، فخرج الخليفة ومعه وزيره ابن مقله ومحمد بن رائق هارين، فتلقاهم سيف الدولة بالترسيم وحمل إليهم ما عندهم من الأموال، وسار بهم إلى أخيه ناصر الدولة فأجارهم، وأقاما بقصره، ثم يذكر أبو فراس لقطة تالية في هذه الصورة والمجد فيها يتوزع في الواقع على ثلاثة لا على

اثنين لأنه سيشارك فيها مع سيف الدولة و «ناصر الدولة» أخو أبي فراس وهو الحسين  
المكنى بأبي عبدالله، وهو الذي ضرب ابن رائق ضربة، فخر منها ميتاً كما يقول ابن  
خالويه<sup>(٣)</sup> وهو الذي سار مع الأميرين لمطاردة أبي العلاء بن عمرو وحليفه «ما كرد  
الدليمي»، فانتصروا عليهم، وأبو فراس يسجل هذه البطولات في قوله :

ولما طغى عجلُ العِراقِ «ابنُ رائق»  
شَفَى مِلَّةَ لا طاعَ ولا مُنْكَائِرُ  
إِنَّ الْعَرَبَ الْعَرِيَّةَ تُنْسَى عَمَارَةُ  
وَمَنْ لَهْ طَاوٍ عَلَى النَّارِ ذَاكِرُ  
إِذَا قُتِلَ الْعَلَاءُ الْخُلَعِيُّ وَرَهْطُهُ  
عَوَالِبُ مَا جَرَتْ عَلَيْهِ الْجَرَائِرُ

ويلاحظ هنا أن صفة المدح الوحيدة التي أضيفت إلى قاتل ابن رائق وهي «لا طاغ  
ولا متكائر» إنما تنصرف في الحقيقة إلى الحسين أبي عبدالله - أخي أبي فراس وهو  
الذي قتل ابن رائق، لا إلى ناصر الدولة نفسه، وعلى ذلك النحو تغيب صورة ناصر  
الدولة فلا تظهر ناصعة مرة واحدة، وإنما تظهر دائماً متداخلة أو باهتة، يحجبها عن  
التألق في شعر أبي فراس غيمة الكراهية التي لا مفر منها والتي صنعت حاجزاً بين عيني  
الشاعر ووجه القاتل، فوجدت أنها لا تراه حين تراه إلا من منظور الكراهية، فأثرت أن  
تتلافى الحديث عنه ما وسعها ذلك .

وفي الوقت الذي تتوارى فيه الكلمات كرهاً وبخلاً أمام صورة ناصر الدولة،  
تكاد أيضاً تتوارى الكلمات مهابةً وخجلاً أمام صورة سيف الدولة أو على الأقل تعلن  
في البدء أنها تعاني من ذلك :

إِلَّا قُلْ لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ الْقَرَمِ «إِنِّي»  
عَلَى كُلِّ شَيْءٍ غَيْرٍ وَصَفِكَ قَائِدُ  
فَلَا تُؤْزِمْنِي خُطَّةَ لا أَطِيقُهَا  
فَمَجْنُوكٌ غَلَابٌ وَقَضْنُكَ بَاهِرُ

وَلَوْلَمْ يَكُنْ قَحْصِي وَقَحْصُكَ وَاحِدًا  
 لَمَا سَتَرَ عَلَيَّ بِالْمَذَلِّحِ سَالِحًا  
 وَلَكِنِّي لَا أَضِلُّ الْقَوْلَ عَنْ قَسِي  
 أَسْأَلُهُمْ فِي غَلَبِ سَالِحِهِ وَأَسْأَلُهُ  
 وَعَنْ نَغْرِ إِثَامِ مَخْنَتِ وَمَوَاقِفِ  
 مَكَانِي فِيهَا بَيْنَ الْفَضْلِ ظَاهِرُ  
 مَسَامِ الْفَضْلِ فِيهِمْ جُهْدُهُ  
 وَتَهْلِكُ فِي أَوْصَافِهِنَّ الْخَوَاطِرُ

ونحن هنا أمام مقطع غريب يبدأ بالكلمات التي تتعثر خجلًا، وعجزًا، ولكنها في الوقت ذاته تغير من إيقاع السرد السائد منذ أول القصيدة، وتعلن أن الشاعر لم يعد يقوم بدور الراوي الذي يرتب فروع القبيلة وأغصانها من الجلود إلى الأعمام وأبناء الأعمام، ومن الأصول العتيدة إلى الفروع الفتية، ويضع على صدر كل منهم شارات المجد والفخار، إنما أصبح الشاعر «مشاركًا» في البطولة، صانعًا لها وقرينًا لأبرز أعلامها «سيف الدولة»، وهو لا يصل إلى هذه النتيجة مرة واحدة، وإنما يجعل القول ذاته عاجزًا عن أن يحيط بالمجد الغلاب والفضل الباهر لسيف الدولة، وأنه لو لم يكن ممن ساهموا في هذه العلياء وشاطروه صنعها لما سارت عنه المذائح، لكن نعمة الاعتزاز تكاد تغلب على نعمة الاعتذار، ويكاد يتساوى المادح والممدوح في صنع المجد، ويبقى للمادح فضل التعبير عنه، ولا أعتقد أن تلك النعمة كانت لترضي سيف الدولة الأبر الشامخ المتصمر حتى من ابن عمه الذي يشاركه أحيانًا في صنع النصر، وعلى امتداد نحو خمسين بيتًا تحرص اللوحة على ذكر كثير من وقائع سيف الدولة مع الروم والخارجين عليه من العرب، ولكنها تحرص أيضاً على أن تنهي السرد ببيتين يؤكدان مشاركة أبي فراس في صنع هذه الوقائع كلها :

بِنَا وَبِحُكْمِ يَا سَسِيْفَ دَوْلَةِ هَاشِمِ  
 يَعْطُونَ بَنُو أَهْلِ مَآمِنَا وَيُقَاخِرُونَ  
 قَسَبَانًا وَإِثَاخُمُ فَرَاخَا وَهَامُهَا  
 إِذِ النَّاسُ أَعْنَاقُ لَهَا وَكَرَاهِمُ

ولكن الذي يلاحظ على طريقة سرد أبي فراس الفني لهذه الأحداث أنها تتكاثر وتتراكم في ذاكرته وعلى طرف ريشته، فتتراحم في صدور الأبيات وأعجازها، وتبدو أحياناً وكأنها مجرد سرد واقعي يفتقد روح المناخ الشعري، فمن مطاردة الدليمي في «أَرْزَن» إلى محاربة «اللمستق» في «قلونبة» وأرض الشام، إلى ملاقات «الإخشيدي» ومطاردة الروم في «جلباط» و «العمق» و «اللكام» و «البرج»، إلى ملاقات «قسطنطين» في «الدرب»، وغير ذلك من عشرات المواقع والأسماء التي ترحم أركان اللوحة، وتهدد لمساتها الشعرية بالخفوت .

لكن أبا فراس لا يفوته مع ذلك أن يدفع بين الحين والحين بواحدة من هذه اللوحات في شكل صورة مجسدة أو كلمة عابرة مثل قوله :

وَيَا تَ يُبَيِّرُ الرَّأْيَ مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ  
وَأُو الْخَرْمِ نَاهِيهِ وَأُو الْغَرْمِ امِرُ  
لَهُ وَعَلَيْهِ وَقَفَةٌ بَعْدَ وَقَفَةٍ  
وَأُوْدَ وَاطِرَافِ الْأَسْبَةِ عَاقِبِرُ  
فَلَا هُوَ فِيمَا سَرَّةٍ مُتَطَاوِلُ  
وَلَا هُوَ فِيمَا سَاعَةٍ مُتَقَاصِرُ

أو مثل قوله في وصف هروب «اللمستق» :

وَوَلَّى عَلَى الرَّسْمِ الدُّسْنُوقُ هَارِباً  
وَفِي وَجْهِهِ غُلْرٌ مِنَ السَّيْفِ غَائِرُ  
فَدَنَى نَفْسُهُ بَابِنِ عَلَيْهِ كَنَفْسِهِ  
وَلِلشَّدَةِ الصَّمْءِ تُقْنَى النُّخَائِرُ  
وَقَدْ يُطْفِئُ الْغَضُّوُ النَّفْسُ لَغِيرِهِ  
وَيُدْفَعُ بِالْأَنْفَرِ الْخَوْبِرِ الْكَبَائِرُ

وربما كان عنر أبي فراس في غلبة الوقائع والأسماء على قصيدته المطولة، يكمن في كثرة الأمجاد التي يريد أن يبينها لفرسان آل حمدان، وسوف تخف هذه النزعة أو تختفي في القصائد الأخرى ذات النفس الغنائي على النحو الذي سنراه لاحقاً .



وأياً ما كان الأمر فإن هذه «الملحمة الغنائية» الطويلة تمثل إلى جانب قيمتها الفنية ، قيمة كاشفة لأعماق أبي فراس وروافد البطولة والفروسية عنده ، ومواطن الإعجاب والازدراء في الفروع المحيطة به ، ومن ثم نماذج الامتداد والتلاقي في السلوك والفن .

وإذا كانت شخصية الأب المقتول على يد ابن العم ، قد وجهت كثيراً من المشاعر ، فإن صورة الأب البطولية والشعرية توسطت حلقات الملحمة كالذرة الثمينة وسط حبات العقد اللؤلؤية ، فقد أفرد أبو فراس لصورة أبيه لوحة من عشرة أبيات ، جاءت نهاية للوحة الكبرى التي ترسم أمجاد الغابرين ، وعهد لأمجاد المعاصرين التي فصلها شطر القصيدة الثاني .

وقد بدأ اللوحة بصورة أبيه وهو في حضرة الخليفة المقتدر على غير تأهب ، وقد فوجئوا بجيش من أربعين ألفاً من التمرديين ، يهزمون طلائع الحرس ويولي أمامهم ابن ياقوت الحاجب ومعه نفر كبير من الحرس ، فيطلب الخليفة من أبي العلاء سعيد بن حمدان أن يتصدى للأمر بفلمانه ويمن بقي من الجنود ، فيتصدى للأمر ولا تراجع ، وقد التفوا حوله ، وأنخنوه بالجراح ، وظل ثابتاً على ذلك النحو حتى ردهم منهزمين ، وكانت له وقعة بعد ذلك في دار ابن مقلة الوزير ، وقد ولاه الخليفة بعدها من دجلة إلى سلمية وطريق خراسان<sup>(٢٤)</sup> ، وفي ذلك يقول أبو فراس :

أُولَئِكَ أَهْلُ سَامِي وَوَالِدِي الَّذِي

حَصَى جَنْبَاهُ الْمَلِكُ وَالْمَلِكُ شَاغِرُ

بِحَيْثُ نِسَاءُ الْغَابِرِينَ طَوَالِقُ

وَحَيْثُ إِسَاءُ النَّاجِيَيْنِ حَرَالِقُ

لكن شخصية أبي العلاء سعيد بن حمدان لا تقف لحظاتها المتألقة عند الفروسية وحدها ، بل يمتزج معها الشعر في كثير من الأحيان امتزاجاً يشكل البذرة التي أورتها لابته الشاعر الفارس ، فهي هو في واحدة من رحلات الحج يخرج حاجاً متطوعاً ،

وتتعرض القافلة التي يرافقها لهجوم من بني سليم ، فيتجرد أبو العلاء للدفاع ، ويوقع بالمهاجمين ، ويقتل منهم ، ويصلحهم عن القافلة ، ويكتب إليه أخوه «نصر أبو السرايا» ، وكان هو وأبو العلاء ، كما يقول ابن خالويه<sup>(٢٠)</sup> ، شاعري بني حمدان :

جَاعَنِي الْمَخِيرُ الْخَبِيرُ بَأَنَّ قَدْ  
رَأَيْتُ نَحْوَكَ الْأَسُودَ زَكِيًّا رَا  
وَأَحْاطْتُ غَارَةً عَلَيْكَ سُلَيْمًا  
فَلَقْنِيَتِ الْعَيْنَانِ فِيهِمْ مُفِيرَا  
لَمْ تَزَلْ بِالْحُسَامِ ثَبِيرِي لُحُومًا  
وَيَخَذُ السُّنَّانُ ثَقِيرِي نُحُورَا  
فَبِرِيدِي أَنِّي حَضَرْتُ قَاعَيْنِي  
ثُمَّ عَنْ إِنْ تَرَى لِيغِيرِي حَضُورَا  
كَتَبْتُ بِالْحُمُرِ الْحُسَامِ أَوْقَدَ  
بِكَ وَمَا كُنْتُ أَخَذَرُ الْمَخْدُورَا

لكن أبا العلاء سعيداً كان في مواطن أخرى هو المعبر شعراً عن موقف بطولي يخوضه ، وهاهو في موقعة «سرح» بأرض نجد يعمل سيفه في بني عقيل ، فيقتل ويأسر منهم ، ثم يصوغ تجربته شعراً فيقول :

ثُبُلْتُهَا تَسْنَالُ عَنْ مَوْقِفِي  
بَارِضٍ سَرْحٍ ، وَالْقَنَا شَرْحُ  
وَعَنْ شَقِيرٍ إِذْ صَبَّحْنَاهُمْ  
وَقَدْ تَلَاقَى الْحَشْدُ وَالذُّرُغُ  
وَقَدْ اتَّانَا مِنْهُمْ قَبْلُ  
حَمَامٌ حَامٍ مَالَهُ مَنَعُ  
حَتَّى إِذَا مَا كَشُرَتْ نَابَهَا  
وَعِيفَ كَسَنُ الْمَوْتِ لَا يُخْرِغُ

وَقُلْتُ هَامُ امْنُودِ الْوَعَى  
 وَقُطِعَ الْاَمْنُ وَقُ وَالْاَنْزَعُ  
 شَدْتُ فِيهِمْ شِدَّةَ ذِي مَنَوَلَةٍ  
 قَدْ جَرَيْتُهُ الْحَرْبُ لَا يُخْدَعُ  
 لَا تُرْجِي رَيْيَ عَنِ طِلَابِ الْعُغْلَا  
 فَمَا يَنْتَالُ الْعِزُّ مَنْ يَضُنُّ رَغْ  
 اَنَا سَعِيدُ وَاَبِي اَحْمَدُ  
 بِالسَّيْفِ ضَرْبِي وَيَهْ اَنْفَعُ

وهي مقطوعة ذات نَفس شعري رفيع ، وهي تستند إلى البنية التي تشيع في شعر أبي فراس فيما بعد ، وهي مخاطبة الأثنى في موقف التباهي بالبطولة ، والإيحاء بأنه موضع اهتمامها ، تسأل عن أخباره وتتابع انتصاراته ، ثم اللجوء إلى ذلك التصوير المتدرج الذي تتجمع فيه الصور حتى تبلغ الذروة التي لا يصمد فيها إلا من جربته الحرب ، فيشد شدة المخاطرة التي تذيب قلوب أعدائه هلعاً ، وقلب أئنه إشفاقاً ، وهو يرجوها ألا تزجره عن مواصلة طلب العلا لأنه يكره الضراعة التي تحول بينه وبين طلب العز الذي يسمي إليه بنسبه وسيفه ، ولا شك أن ذلك النموذج وغيره في الفروسية والشعر لدى أبي العلاء سعيد قد قدم لأبي فراس نماذج تغذى عليها ، وهو يجتر حزن اليتيم على أبيه الفارس الشاعر ، وتشير أبيات أبي فراس في قصيدته إلى هذه المواقف البطولية في حياة أبيه :

لَهُ «بِسُلُتَيْمٍ» وَتَقَعُ جَاهِلِيَّةُ  
 تُقَرُّ بِهَا «قَيْدُهُ» وَتَفْتَنُهُ «مَحَاجِرُهُ»  
 وَأَنْتَحَتْ «مَذَاجِيهِ» «بِسُرُوحٍ» وَأَرْضِيهَا  
 مِنْ «الضَّرْبِ» نَارًا، جَرَّهَا «مُطَطَّابِينَ»

ثم يتوج صورة البطولة في حياة أبيه بالحلم الذي راود كل فرسان آل حمدان ، حماة «الشغور» وهو «غزو الروم» الذي شكل في حياة أبي فراس نفسه درة عطاء البطولة والشعر معاً ، وما هو يعود بجنود ذلك الشوق في نفسه إلى أبيه :

غزا الروم لم يقصده جوائد غيرهم  
 ولا سبى في بالمراد الضائق  
 فلم تزل إلا قاتلاً هاماً قاتلاً  
 ويخراً له تحت العجاجة ما خسر  
 ومسننات نقات من نساء وصبيات  
 تدلى على أكتافهن الضفائر  
 بخيالات املاهم أين فوجاءة  
 فسهرن وفي اعناقهن الجواهر

وهل كانت حياة أبي فراس إلا تفصيلاً لذلك الإجمال ؟

وهل كان من بين بنات الملوك المستردفات وراء الفارس المنتصر العائد من بلاد  
 الروم، والمنتيات على أكتافهن الضفائر، وللعلاقات في أعناقهن القلائد، هل كانت  
 بين هؤلاء البنات الأميرات، فتاة سوف تدعى صهبجة يصطفيها الفارس المنتصر  
 لنفسه، ويتخذها زوجته وأم ولد، فتتجب له فتى وحيداً، يسميه الحارث ويلقبه بأبي  
 فراس، ويرحل عنه وهو صبي في الثالثة ؟ .

### ٣ - صورة الأم المحيية:

في رحلة العمر القصيرة، وحصادها الثري لأبي فراس الحمداني، لعبت الأم دوراً  
 رائعاً في منظومة حياة يلدو أن كل شيء فيها كان كالشهب المضيئة، فجائي الظهور  
 شديد التوهج، سريع الاختفاء .

لم تكن فتاة ريت على عيني فتاها الذي يترقبها من بني العمومة، أو الختولة، أو  
 فروع القبيلة المتباعدة، أو المضارب المتقاربة، ولكنها ظهرت فجأة ذات يوم، ربما رديفة  
 لفارس عاد من غزو الروم بعد أن امتلأ حلقه من غبار المعارك، وكاد بصره أن يزيغ من  
 شدة الشرار المنبعث من حدود السيوف وأسنة الرماح حين تلتقي، وعبر باللحظة

الفاصلة بين الموت والحياة، فلما وجد نفسه عن امتدت بهم الحياة جولة أخرى، أحب أن يزيد من التمتع بها في صحبة هذه الفتاة الرومية الجميلة، وأن يضيف إلى هذه المنظومة شهائاً آخر، وربما كان هو الهدف الذي تسعى إليه كثير من الشهب المحترقة في الأصلاب والصلدور منذ أجيال مضت .

ولم يكن هذا الفارس في مقتبل العمر يعيش تجربته الأولى في الاقتران والسعي إلى الأبوة، ولكنه كان وقتها مكتمل الحياة الاجتماعية، أميراً في قوة سلطانه، وأباً لشباب يسعون بين يديه، ويشاركونه حياة الإمارة حيناً والحرب حيناً آخر، ولهم أمهاتهم اللاتي ينسجن لهم حاضرهم ويحلمن لهم بمستقبلهم، وفي جناح هادئ من القصر اختاره لجاريته، استقبلا وليدهما الذي لم يكن يعلم أنه آخر الفرسان، ولكنه كان يحمل بالنسبة إليه مذاق نتاج العمر الناضج وثمره اللقاء بفتاة أهله شجاعته وفروسيته لتكون له، لكن الأم كانت ترى في الوليد الصغير سيدها الذي حولها من أسيرة إلى أميرة وثبت أقدامها في بلاط الملك، وجسد لها الحظ السعيد الذي لولاه لكان يمكن، وقد دارت الحرب على قومها، أن تعود مع أحد سوقة الجنود، أو تكون سلعة في سوق النخاسين، ولاشك أن مشاغل الأمير المتتالية في السلم والحرب جعلته يقنع من وليده الصغير باللقاء نظرة البهجة بين الحين والحين، ومتابعة مراحل النمو والابتهاج بالبسمة الأولى حين يلحظها، والكلمة الأولى عندما تتعثر على شفاهه .

ولكن الأم كانت تعيش لوليدها وأميرها وحببيها الصغير كل فراغ وقتها، وتمتد معه بأحلامه، وتسعى إلى أن تنمج به ومعه في عالم الإمارة والفروسية، وتتخيل مكانه في قمتها، ولن يلوم الحال طويلاً، فبعد أقل من ثلاث سنوات سيستدعي الأب إلى قصر الخلافة في بغداد، فيذهب من دار إمارته ومعه بعض أبنائه الكبار، وهناك يسند إليه الخليفة سراً قراراً بتوسيع منطقة إمارته على حساب إمارة ابن أخيه ناصر الدولة، وما إن يذهب كي ينفذ أمر الخليفة حتى يستقبله جنود ابن أخيه، فلا يعود منه

إلى البيت إلا خير مصرعه، ومنذ هذه اللحظة سوف تأخذ الحياة مذاقاً خاصاً بالنسبة إلى الأمير الصغير وأمه فبعد أن تنتهي صلعة الحزن ومرارة الفجعة، سوف تهدأ الأمور في القصور المتجاورة والمتباعدة، وسوف يلجأ كل إلى همومه وشواغله وتأمين حاضره ومستقبله بما فيهم الأخوة الكبار أبناء الأمير الراحل، الذين ستفرق بهم السبل عملاً وولاء حتى إن بعضهم سيعمل في قصر ناصر الدولة قاتل أبيهم .

أما الأم الصغيرة والأمير الصغير فمن الطبيعي أن يلتصقا على بعضهما البعض، وأن يغلقا أوراقيهما ويتهاكما كما تصنع زهرة «عباد الشمس» عندما يحل الليل، وأي ليل أشد حلكة مما هما فيه ؟، أم أجنبية غريبة لا عهد لها بالبلاد ولا أخ ولا أخت ولا أهل ولا صديق، وأب يقتل في قمة شبابه وعز إمارته، وتتشنج كل زوجة بينهما، وكل أخ عن أخيه، وطفل في الثالثة لا يدرك من حجم ما يحيط به شيئاً .

لم يكن أمام الأم والولد إلا أن ينوبا في بعضهما البعض، فهي تخاف عليه من كل شيء في وسط مناخ البرية في القصر، وهي تحميه من كل شيء، وتعتقد أيضاً أنه هو الوحيد الذي يحميها، وتتمسك به لينجو وتنجو معه، ولسوف تستمر هذه الحالة عشر سنوات على الأقل ما بين مصرع الوالد أبي العلاء سعيد بن حمدان سنة ٣٢٣ هـ، واستقرار ابن العم سيف الدولة في إمارة حلب سنة ٣٣٣ هـ، وقراره بأن يضم إليه في قصره الصبي وأمه حتى يكونا في كفالة ورعايته، وحتى يبدأ الصبي في الخروج من حضن أمه قليلاً للتدرب في مجالات الفروسية والحرب على يد فرسان سيف الدولة، يقول أحد دارسي<sup>(٣٦)</sup> أبي فراس في تصوره لنوع العلاقة بين أبي فراس وأمه: « ولعل أحداً لم يترك في نفس أبي فراس أثراً كالذي تركته أمه في تنشئته، فقد احتضنته بعد مقتل أبيه، ولأنه وحدها فقد منحته كل حنانها وعطفها ودلتها تدليلاً حاولت به أن تعوضه عما فقدته من حنان الأبوة، ولا بد أن تكون قد نشأت بينهما نتيجة لذلك علاقة متينة، ولا بد أيضاً أن تكون قد حاولت أن تؤدبه وأن تثقفه ليشب أميراً سيداً كآبيه » وإذا كانت كتب التاريخ والسيرة لم تحدثنا كثيراً عن تفاصيل العلاقة بين الأمير وأمه فذلك لأننا كثيراً في تاريخنا العربي ما نهمل هذا اللون من العلاقات، وقد نستكف أن نبين

أثره في تاريخ الرجال ، بل إن المتنبي الشاعر الكبير المعاصر لأبي فراس ، كان يرى أن أمه ينبغي أن تعتز بانتمائها إليه ، لا أن يعتز هو بانتمائه إليها :

**ولو لم تكوني بنتاً أكـرم والـد**

**لكان أباك الخـم كـونك لي أمـا**

أما شعر أبي فراس فقد قدم نموذجاً مختلفاً للاعتراف بعظمة الأم وجهها ، وهو نموذج متألق في الشعر العربي ، وربما تألفت هذه العاطفة على نحو خاص عندما مر أبو فراس بمحنة الأمر ، وحيل بينه وبين أحبائه ، ووجد نفسه وهو الفارس الحر لا يستقر به مكان ، مقيداً بين جدران أربعة مكبلاً بالسلاسل يتألم لفراق أحبائه ، ويعلم أن فراقه يؤلمهم وكان أحباؤه كثيرين ، كان له أصدقاءه وأبناء عمومته ، ورفاقه في الحرب ، وكانت له زوجته أو زوجاته وأبنائه وبناته ، ورفاق مجالس اللهو والشراب ، ولكن من بين هؤلاء جميعاً بدت صورة «الأم» هي أنصح الصور ، واستعادت الجدران الضيقة حول الشاعر كل جذور العاطفة الممتدة منذ انكفاء زهرة عباد الشمس حول نفسها ، وفي لمحة نادرة في الشعر العربي كله عاد الفارس العظيم - كما يقول زكي مبارك - «طفلاً يتوجع من جراحه ، ويشكو لأمه» (٣٧) .

يقدم ابن خالويه لإحدى قصائد أبي فراس التي كتبها في أسره في بلاد الروم فيقول (٣٨) : «وقال وقد ثقل من الجراح التي نالته وهو أسير ، وكتب بها إلى أمه يعزيها» ، ثم يورد قصيدة ذات نفس جميل من أربعين بيتاً يث فيها آلامه وأحزانه إلى أمه ، ويفرغ ذات نفسه ، ويشكو من الصحاب ومن الزمن ، ولكنه يعمود في نصف القصيدة الثاني حكيماً ومواسياً يعزي أمه ، ويضرب لها الأمثال بالصبرات قبلها والمحنتات الآلمهن والآلام أبنائهن عند الله ، وتبدأ القصيدة بهذه اللوحة العظيمة للضعف الإنساني من فارس ظلماً هز ساحات المعارك وزلزل قلوب الأعداء .

**مُصابي جليلٌ والعزاءُ جميلٌ**

**وظَفّي بأن الله ســــــــــــــــوف يُعْـدِلُ**

جِرَاحٌ وَأَسْرٌ وَاشْتِاقٌ وَغُرْبَةٌ  
أَحْمَلُ إِنِّي بَعَثَهَا لَحْمُولٌ  
وَإِنِّي فِي هَذَا الصَّبَاحِ لَصَالِحٌ  
وَلَكِنْ خَطْبِي فِي الظَّلَامِ جَلِيلٌ  
وَمَا نَالَ مِثْلِي الْأَسْرُ مَا دَرَيْتَ بِهِ  
وَلَكِنِّي دَامِيَ الْجِرَاحِ عَلِيلٌ  
جِرَاحٌ تَخَاصَّاهَا الْأَمْسَاءُ مَحُوفَةٌ  
وَسَقَمَانٍ بَادَرِ مِثْلُهَا وَتَخِيلٌ  
وَأَسْرٌ أَقْاسِيهِ وَتَذَلُّ نُجُومِهِ  
أَرَى كُلَّ شَيْءٍ غَيْرِي رَهْنٌ يُزِيلُ

إن الآلام الأربعة التي يعاني منها البطل الباكي هي الجراح والأسر والاشتياق والغربة، وهي تشكل في القصيدة على نحو قريب من اللعب السحرية، كلما فتحت علبة فظننت أنها نهاية المطاف، اكتشفت بداخلها أخرى أدق منها حجماً، وأكثر أسراراً، وأشد استعصاء على الإحاطة، أو هي أشبه بالدوائر السحرية التي تشدك كل واحدة منها إلى محورها، فتدور معها، وتظن أن حواف قطرها هي نهاية المطاف، ولكنها لا تلبث أن تلج بك إلى دائرة أوسع منها لكي تترك في النهاية أن الدوران في ذاته هو المقصود وليس قياس الأبعاد، إن الأسر فيما يبدو هو الدائرة النواة في هذه الحلقات المتداخلة، ومن الطبيعي أن يكون كذلك لأن باقياها تولد عنه، وهو لا يتشكل فقط في صورة الجدران المغلقة التي لا تكاد يشار إليها، ولكنه يتشكل في عناصر الزمن المحيطة من خلال قياس بعضها ببعض الآخر، فالصباح حرية يتطلق معها البصر والخيال من أسرهما بالقياس على أسر الظلمة التي يحل فيها الخطب:

وَإِنِّي فِي هَذَا الصَّبَاحِ لَصَالِحٌ  
وَلَكِنْ خَطْبِي فِي الظَّلَامِ جَلِيلٌ



وإذا كان الليل المظلم خطبه جليل ، فإن نقاط الضوء في نجومه لا تخفف من أسره  
 بقدر ما تذكر بأسر آخره هو أسر خطوات الزمن التي تبدو وكأنها عاجزة عن الحركة ،  
 ويدو القصير منها وقد تطاول حتى كأن لا نهاية له ، فتجف بناييح الأمل في بلوغ نهاية  
 ليل الأسر ذاته باعتباره ليلة شديدة الطول في حياة الشاعر :

وَأَسْرُ أَقْسَمِيهِ وَتَذِلُّ نَجُومُهُ

أرى كُلَّ شَيْءٍ غَيِّـرَهُنَّ يَرْوُلُ

تَطُولُ بَيْنَ الْمُنَاعَاتِ وَهِيَ قَصِيرَةٌ

وفي كُلِّ نَحْوٍ لَا يَسْتُرُهُ طَوْلُ

ولكننا ما إن نبلغ نهاية أقطار هذه الدائرة ، ونظن أنها غاية الألام حتى يفتح لنا  
 الشاعر دائرة أوسع من الأسر ، هي دائرة الجراح التي تولدت عنه :

وَمَا نَالَ مِنْهُ إِلَّا سُرٌّ مَا تَرَاهُ

وَلَكِنْ نِي دَافِي الْجِرَاحِ عَلِيلُ

وكان الجراح التي هي أوسع من الأسر وأنكى ، ما نلبث حين نقترّب منها أن  
 نكتشف هولاً ، للرجة أن الأساة أنفسهم يتحامونها ، ثم إذا بها تقودنا إلى دائرة داخلية  
 أكثر ألمًا ، فهي لا تقف عند الجراح البادية التي قد يهون أمرها ، ولكنها تتجاوزها إلى  
 السقم الداخلي الذي لا نهاية له :

جِرَاحُ نَحَامِهَا الْأَسَاءَةُ مَخُوفَةٌ

وَمُنْطَفِئَانِ بِأَمْرِ مِثْلِهَا وَنَخِيلُ

وهذا السقم الداخلي سوف يتجلى في الألمين الباقيين ؛ الاشتياق والغربة :

تَنَامَسَانِي الْأَصْحَابُ إِلَّا عُصْبِيَّةُ

سَتَلْحَقُ بِالْأُخْرَى غَدًا وَتَحُولُ

وَمَنْ ذَا الَّذِي يَبْقَى عَلَى الْعَهْدِ إِنَّهُمْ

وَأِنْ كَسُرَتْ نَعْوَاهُمْ لَقَلِيلُ

وتظل الدوائر في اتساعها وتداخلها وهو اتساع يزيد من إحكام القبضة على النفس الجريحة والجسد المتألم لأنه يحاول أن يُحوّل البواث الطارئة إلى قانون عام فإذا كان بعض الأصحاب قد تناساه فإن بقيتهم سينسونه غداً، وإذا كانوا قد خرجوا على العهد فمن ذا الذي يبقى عليه ؟ بل إن قانون الصبغة أصبح الليل مع الأيام حيث نيل ، وأصبح الذي لا يؤذيكَ من أصدقائك يعد محسناً إليك والصديق الذي لا يضركَ يعد خيلاً :

أَقْلَبُ طَرَفِي لَا أَرَى غَيْرَ صَاحِبِ  
يَعْبُدُ مَعَ الْفُلُكَاءِ حَيْثُ نَعْبُدُ  
وَصَبَرْنَا نَرَى أَنَّ الْمَتَارِكَةَ مُخْصَيْنَ  
وَأَنَّ صَدِيقاً لَا يُضِرُّ خَلِيلُ

بل إن الغدر هو قانون الزمان نفسه من قبل ومن بعد، وإن الدنيا دعت إلى الغدر فاستجاب لها العالم والجاهل فأصبح الغدر شيمة الناس ، وصار الزمان منموماً ، واستحق كل الأخلاء اللوم ، وأصبح البحث عن خل موافق يشارك في الشجوة أمراً محالاً :

فَيَا حَسَنَ رَتِي مَنْ لِي بِخِلٍّ مُوَافِقٍ  
أَقُولُ بِشَجْوِي مَرَّةً وَيَقُولُ ١٥

إن الشاعر عندما تتوالد لديه هذه الدوائر المتداخلة ، فإنه يسلب منها أشعة الضياء الواحدة بعد الأخرى ، أو فلنقل يسلط عليها أشعة الظلام زفرات من جراحه الجسدية والنفسية ، وهو إذ يفعل هذا فإنه يُظلم كل جنبات المسرح لكي يترك بقعة واحدة يغمرها الضوء ، لأنها منبع النور الحقيقي الذي لا يتغير ولا يتحول ولا يتأثر بدورة الزمان ولا بموقع المكان ، إنها صورة الأم التي بقيت من بين كل الأخلاء والرفاق والصحاب ، تحس به ، ولا تحتاج حتى أن يقول لها الشجوة أو تقول له الأسمى ، بل إن إحساسها بالألم أقوى منه هو ، فأصبح وهو المتألم يواسيها ، وهو الجريح يداويها :

وَأَنَّ وَرَاءَ السُّؤْرِ أَمْسًا يُخَاوِفُهَا  
عَلَيَّ وَإِنَّ طَائِفَ الرُّمُوسِ طَوِيلُ

فَيَا أُمَّتَا لَا تُغْنِمِي الصَّنْبُرُ إِنَّهُ  
إِلَى الْخَيْرِ وَالنَّجْحِ الْقَرِيبِ رَسُولُ  
وَيَا أُمَّتَا لَا تُخْبِطِي الْأَجْرُ إِنَّهُ  
عَلَى قَسْرِ الصَّنْبُرِ الْجَمِيلِ جَزِيلُ  
وَيَا أُمَّتَا صَبْرًا فَعَلْ مَلِيَّةُ  
تُجَلِّى عَلَى عِيَالَتِهَِا وَتُرْوُلُ

إن صورة الأم لن تتجلى هنا بقدر ما يضاف إليها من لمسات الإيجاب، فموقعها الذي اختاره الشاعر لها في هيكل قصيدته جعلها تواجه كل الشخص والآخرام السابقة، فتعكس سلبيات هذه الشخص عليها إيجاباً، ويصير نقصها بالنسبة إليها كملاً، وغدراً وفاء، ومن ثم لم يكن الشاعر في حاجة إلى أن يشير إلى ذلك كله، وإنما فقط إلى الرمز الطبيعي الذي لا يكذب، إلى بحر اللموع في عين الأم الحزينة الوالدة، يمد من بعده سبعة أبحر، فيشكل بكاء يطول بطول الزمان، ولهذا فإن الشاعر انتقل إلى المواسي لكي يواسيه، وأصبح في كل بيت يهدد فيه دموع الأم، يزيد من حنوها حنواً، ومن إشفاقها إشفاقاً، ويجعل من صورتها نوراً على نور كما يليق بصورة الأم العظيمة لشاعر عظيم .

ومن الأسر تنوالت بطاقات الشاعر إلى أمه أحياناً استجابة لحادث أو تعليقاً على موقف، وأحياناً دون مناسبة معينة، وإنما استمرار للحوار الدائم بين طيفيهما اللذين لا يفترقان، وقد تأتي هذه البطاقات غاضبة مزمجرة متوعدة، وقد تأتي وادعة هادئة مطمئنة أو مواسية مسلية، وقد تمتد فتأخذ شكل القصيدة المتكاملة، أو تقصر فتأخذ شكل المقطوعة، لا يكاد هيكل الصورة فيها يتفرع ويتشقق، وقد يكون الحديث فيها موجهاً طوال الوقت إليها بضمير المخاطبة، أو يكون الحديث موجهاً عنها بضمير الغائبة مع التفاته إليها بين الحين والحين .

كما حدث مع هذه المقطوعة التي يتحدث عنها فيها من أسره، فيدعوها بالعجوز، وهي تسمية لا تكاد تكون ضرورية لعمرها، بقدر ما هي ضرورية لهمها وحزنهما اللذين

جللا دون شك بالشيب رأسها، ويقدم لها ابن خالويه بمقلعة قصيرة : « وقال وقد أرسل إلى أمه «بمنج» من الأسر (٣٧) » :

لولا العـجـزُ وُزِّيَ مِنج  
مَا خِفْتُ أَسْبَابَ الْمَنِيَّةِ  
وَلَكَانَ لِي عَمَلٌ مَنَالٌ  
تُ مِنْ لِقَائِكَ نَفْسٌ أَمِيَّةٌ

وتستمر المقطوعة على هذا الإيقاع الهادئ من هذا البحر المجزوء، وتلك القافية الوديعية التي يبدو إيقاع المقطوعة معها، وكأن الشاعر يخاطب نفسه، وتبدو صورة أمه وقد جللها الحزن، وتعلق كل أملها بتحقيق الفداء من الأسر، وهو أمل لا يسعى الشاعر إليه إلا لأنه يرضيها ولا يحرص على البعد عن أسباب المنية إلا من أجلها، وتندثر الصورة بالتقوى والإيمان والنوايا الجميلة وإحياء شعائر الدين، ومعرفة ثواب الصبر، لكنه الحزن الذي يعرف أنه يلازمها :

أَفَسَتِ بِمَنَجٍ حُرَّةٌ  
بِالْحُرِّ زَيْنٌ بَعْدِي حُرِّيَّةٌ

هو الذي يطالبها بأن تخفف من غلوائه على نفسها، ويأن تطرد اليأس ثقة بفضل الله المرتقب :

يَا أُمِّيَّةً لَا تَحْزَنِي  
وَلَقِي بِفَضْلِ اللَّهِ فَرِيَّةً  
يَا أُمِّيَّةً لَا تُنْقِصِي  
بِلَهُ الْأَطْفَالِ خَفِيَّةً  
أَوْصِيكَ بِالصَّبْرِ الْجَمِيدِ  
لِ قَائِلِهِ خَيْرٌ لَوَصِيَّةً

لكن هذه النعمة الهادئة سوف تتحول إلى ثورة عارمة، عندما يتغير المناخ الذي أوحى بقصيدة هادئة كالقصيدة السابقة التي كانت في واقع الأمر مراسلة بين موقعين :

غرفة الأسر وقد تعودها الشاعر الأسير نسبياً بمرور الزمن، أو كان يمر بواحدة من لحظاتها العادية، تعود اجتراح الصبر وانتظار الفرج وهو يدعو أمه إلى أن تفعل مثله حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً، أما الموقع الثاني فقد كان «منبج» موقع الرأس، وقرية الطفولة والمكان الذي رحل عنه مركز الإدارة إلى حلب، وقبعت فيه «العجوز» على مصلاها وبين يديها مسبحتها، وفي قلبها صورة فتاها وولدها الأسير، وفي عيونها بلل من دمع هادئ، وانعكس هذا في مقطوعة قصيرة من مجزوء الكامل، وقافية الباء المشددة والهاء الساكنة .

لكن كل شيء يتغير في بواعث القصيدة التالية، فيتغير معه من ثم نمط البحر، وإيقاع القافية، وحركة الصورة المواكبة لجيشان الشاعر، ودرجة حرارة الكلمات التي تصل أحياناً إلى الغليان، ولندع ابن خالويه يقدم إلينا القصيدة وملابساتها وهو يقول: (٣٠) «لما طال الأمر على والدته، خرجت من منبج إلى «حلب» ورأست «سيف الدولة» ووافق ذلك أن البطارقة قُتِلوا في حلب، فقُتِل أبو فراس بـ «خرشنة»، ورأت الأمر فاعتلت من الحسرة، فبلغ ذلك أبا فراس، فكتب إلى سيف الدولة بهذا» .

لقد تحرك كل شيء، فللمكانان تغيرا، والأم غادرت حالة السكون بمنبج إلى الحركة القلقة في حلب، والتردد إلى بلاط سيف الدولة، والابن الأسير غادر مجلس الأسير المضطجع في سجنه العادي، إلى تلمل الأسير الذي يرسف في قيده الحليدي، والأم قد زابتها حالة الدعاء والصبر إلى ازدياد الحسرة، وتمكن العلة، والأسد المقيّد الجريح يصرخ من وراء أسوار «خرشنة»، ويريد أن تلوي صرخته في أرجاء قصور حلب وهي صرخة لا تستطيع أن تحملها الصورة الهامسة التي لبست مجزوء الكامل وقافية الباء المشددة والهاء الساكنة، إن الشاعر في حاجة إلى قافية أخرى ملوئية وقد جاءت هنا مركبة من حرف روي هو اللام، يتكئ على الهاء المتلوقة بالفتح الإطلاق، بعد أن يجول البيت جولة واسعة في بحر «المنسرح» بموسيقاه المترجعة، فكانه يجمع نفثه كاملة يتلن بهواتها الصدر، وقربدها الجنيات قبل أن ترسلها الحنجرة عالية :

يَا حَسَنَةَ مَا أَكْثَرُ أَخْمِئَهَا

أَخْرَجَهَا مُزْرِعِجٌ وَأَوَّلَهَا

عَلِيلَةٌ بِالشَّامِ مُفَرَّدةٌ  
 بِلَيْدِ الْعِدَا مُعَلَّها  
 تُفْسِكُ أَشْهَاءَهَا عَلَى خُرْقٍ  
 تُطْفِئُهَا وَالْهُمُومُ تُشْعِلُهَا  
 إِذَا اطْمَأَنَّ وَأَيْنَ؟ أَوْ هَذَانِ  
 عُنْتُ لَهَا نَحْرةٌ تُقْلِقُهَا

وهذه صرخة الافتتاح التي تحمل صوراً أروع ، يؤدي كل منها إلى زلزلة كيان الأسير ، ويشكل كل منها حلقة محكمة يحوطها الإحباط لأنها تطرح في كل مرة باب الأمل المحتمل ، ثم لا تلبث أن توصده بعنف ، فالخسرة التي بلغت حداً لا يكاد الجلد القوي يستطيع أن يحملها معه ، لا يكمن الإزعاج في أولها فحسب ، ولو كان كذلك لأمكن تحمله مادامت هناك شمعة ولو خافتة ، نضيء في نهاية النفق ، ولكن الذي يجعل من أمر الخسرة أشد قسوة ، أنها آخرها مزعج ، وأولها ، فهي محكمة الإغلاق من الطرفين اللذين يبعث كل منهما على الإزعاج ، أما العلة فهي داء ، وصاحبها مُبْتَلَى ، لكن العليل دائماً يبحث عن دوائه ، وعمن يعينه عليه ، ويساعده الأمل على تحمل الألم مادام الدواء الذي يعين على الشفاء في متناول اليد ، أو في يد صديقه ، ولكن إذا كان «في يد العدا معللها» ، وكانت صاحبة الآلام «عليلة بالشَّام مفردة» ، فإن دائرة الإحباط سوف تطبق على الصدر لأنها أيضاً محكمة الطرفين .

والآلام نار حارقة ، يتفاوت نصيب الأعضاء من تحمل الآلام ، لكنها إذا نشبت في الأحياء فهي لا تطاق ، ومع ذلك فكل نار يمكن تحملها مادام هناك سبيل إلى إطفائها ، لكن الدائرة تغلق ، فكلما أطفئت النار أشعلتها الهموم من جديد ، أما دائرة القلق التي تحيط بهذا كله فإنها كالنار تتوق إلى زخعة من السكينة تطمئن بها أو تهدأ ، وأني لها ذلك؟ ومتابع القلق تكمن في الذكريات فلا تلبث أن تغلق الدائرة قبل أن يتدّ عنها ما يسكن قليلاً توترها .

إن هذه الافتتاحية التي تثير التوتر في كل شيء ، تلفع إلى الحركة في كل اتجاه ، ولا بد للتصور الشعري من أن يقيم جسر ربط فوق الهوى الفاصلة بين الأسير وأمه ، ولا بد لصرختها أن تصل إليه ، ولجوابه أن يصل إليها ، ومادام الطريق الفاصل الواصل هو درب الروم الذي أبكى امرأ القيس وصاحبه قديماً عندما رأياه :

بَغَى صَلَاحِي لِمَا رَأَى الْعَرَبِ دُونَهُ

وَأَيُّقِنَ أَنَّا لَأَحَقُّ بِقَيْصَرَا

فَقُلْتُ لَهُ لَا تَبْكُ عَيْنَكَ إِنَّمَا

تُحَاوِلُ مِثْلَكُمْ أَوْ تَمُوتُ فَتُغْدِرَا

فإن بكاء جليداً يتجدد على طرفيه ، وأسئلة حائرة توجها الأم إلى ركباني مجهولين لا يحملون رسالة من ابنها الأسير ، وربما لا يعرفونه ، لكنها تعطيهم ملامحه ، وهو بدوره يعطي الإجابة لراكبين معلومين ، لكنه في نفس اللحظة ما يلبث أن يتخطاهما ، ويندمج في الحديث مع أمه الوالهة الحائرة المريضة :

تَمْنَأُ عَنَّا الرَّكْبَانِ جَاهِدَةً

بَأَنُشِعَ مَا تَخَافُ تُضْهِهِنَّ

يَا مَنْ رَأَى لِي بِرَحْمَتٍ خَيْرٌ شَنْدَرٍ

أَسْنَدُ شَمْسِي فِي الْقَيْدِ وَدِ أَزْجَلُهَا

يَا مَنْ رَأَى لِي الْعُرُوبَ هُنَا مِخْزَةً

تُؤْنِ لِقَاءِ الْخَبِيرِ أَطْوَلُهَا

يَا مَنْ رَأَى لِي الْقَيْدَ وَدِ مُوَفَّقَةً

عَلَى خَبِيرِ الْفُؤَادِ أَثْقَلُهَا

يَا أَيُّهَا الرَّاكِبَانِ هَلْ تَحْمَا

فِي حَمَلٍ تَجْوِي يَخِفُ مَخْطُهَا

قُولَاهَا إِنِّ وَعْدُ مَقَالِكُمْ  
وإِنْ نَخْرِي لَهَا لِيُنْزِلَهَا  
يَا أُمِّسَنَا هَذِهِ مَنَابِرُنَا  
نُفَرِّجُهَا ثَارَةً وَنُنْزِلُهَا  
يَا أُمِّسَنَا هَذِهِ مَوَارِدُنَا  
نُعْلِقُهَا ثَارَةً وَنُنْزِلُهَا  
أَسْلَمْنَا قَوْمُنَا إِلَى ثَوْبٍ  
أَيْسَرُهَا فِي الْقُلُوبِ أَقْلَهَا

لقد كان كل شيء يجيش بالحركة والاضطراب في هذه اللقطة الأخيرة، وهو جيشان يضطرب معه جسد الابن الأسير، ويزداد اضطراب جسد الأم المنهكة المريضة، وهو اضطراب أشبه ما يكون بالعرشة القوية التي تسبق السكون الأخير الدائم، سكون الموت، وهو سكون لن يتأخر كثيراً، فسوف تغلب الحسرة على أمه وهو في الأسر - كما يقول ابن خالويه<sup>(٣١)</sup> - فتموت، فيكتب لها هذه المراثية المتميزة في تاريخ الشعر العربي كله، والتي يرسم من خلالها المشهد الحزين الجليل لهذه الأم الحزينة المكلمة التي جسدت حب الأمومة وأمساتها معاً:

أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاهُ غَيْثُ  
يُخْرِجُ مِنْكَ مَا نَقِيَ الْأَسِيرُ  
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاهُ غَيْثُ  
تَحْصِيئُ لَا يُقِيمُ وَلَا يَسِيرُ  
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاهُ غَيْثُ  
إِلَى مَنْ بِالْفِدَا يَأْتِي الْبَشِيرُ  
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاهُ غَيْثُ  
وَقَدْ مِتَّ الذُّلُوبُ وَالشُّطُورُ؟



إن المروية تبدأ بهذا النداء ذي الدلالة الموحية يا «أم الأسير» ، وهو نداء يختلف عن النداء الذي تعود أن يدعوها به في المقاطع والقصائد السابقة «يا أمنا» :

يَا أُمُّنَا قَدْ لَا تَقْبَلُ أَسِيرِي  
لِيْلَهُ الْطَّلَافُ خَفِيَّةٌ

.....  
يَا أُمُّنَا .. هُنَا مَنَازِلُنَا  
تُزَكِّيهِ قَارَةٌ وَتُزِيلُهُ

لكن المضاف إليه هنا سوف يكون «الأسير» ، سبب الحزن والقهر والموت ، والذي عجز عن أن يدفع مكروهاً لأنه «أسد شري في القيود أرجلها» لقد ماتت أم الأسير المكبل وهو غائب لم يستطع أن يخفف عنها ألماً ، ولا أن يعالج جسداً ، ولا أن يطمئن قلباً ، ولم يستطع حتى أن يسبل لها جفنًا في لحظة الوداع الأخير<sup>(٣٧)</sup> ، ولا أن يوارىها مضجعها الأخير أو يتلقى فيها العزاء ، إن الأنين الذي يتردد في فاتحة القصيدة يبدو وكأنه رد فعل طبيعي لحالة الوجوم والذهول التي اعترت النفس والجسد ، والشاعر يلجأ هنا إلى تقنية التكرار المحكم ، وهو تكرر يتردد على مستويات مختلفة ، وهو في مقطع مفتتح القصيدة ، يأخذ شكل التكرار الرباعي الذي تتردد خلاله عبارة «يا أم الأسير» بكل دلالتها في شكل نشيج مقطع في الأبيات الأربعة ، وكأنها تعلن عن بؤرة المرارة للأسد المقيد عاجز عن الاقتراب من أحب الناس إليه ، وعن قمة الفقد لضياح قمة الحب وليس هناك إلا طلب الغيث الذي يسقي التربة الطاهرة ، ويلاحظ أن طلب الغيث يتكرر ثلاث مرات فقط ، على حين يتكرر «يا أم الأسير» أربع مرات ، وأن الشاعر يترك الدرجة الرابعة من سلالم التكرار خالية لكي يواصل عليها البناء المتدرج للقصيدة صعوده ، ولعله يلاحظ من ناحية ثانية أن هذا المقطع الرباعي يتكون من نغمتين متقابلتين ، إحداهما نغمة دائرية ثابتة ، وهي النغمة التي تتكرر في السطر الأول من الأبيات الأربعة ، وكأنها بذلك تشكل جزءاً من افتتاح سيمفونية موسيقية ، تتكرر جملة موسيقية معينة فيها على مسافات ثابتة ، تتوقعها الأذن وتنتظرها ، وتحمل بذرة

الشحنة الرئيسية التي يريد الفنان أن يشها في العمل كله ، وفي المقابل تحمل الأشطر الأربعة الأخيرة في نفس المقطع ما يمثل النغمة المتغيرة النامية التي تشكل ضغيرة مع النغمة الرئيسية الثابتة في الأسطر الأولى ، وكأنتا أمم لحن جنازتي ثابت ، وخطوات تتحرك على إيقاعه ، وكان الحزن في ذاته ثابت بينما أحداث الحياة تتحرك ، لكن الأحداث المتحركة مرة أخرى تلتقي مع الحزن الثابت للابن الحزين في بؤرة معنوية واحدة هي «الحيرة» وعدم التسليم ، بدءاً من الأم التي ظلت حائرة كارهة مرغمة أمام كل ما جرى لابنها «بكره منك ما لقي الأسير» ، ومروراً بالظواهر الكونية الكبرى وفي مقدمتها الغيث الذي «تخير لا يقيم ولا يسير» ، ووصولاً إلى البشير المأمول والذي كان يعرف من قبل طريقه ، وهو يحمل نبأ فداء الأسير ليطلق به سمع الأم الوالهة ، الحبيب الأول ، ولكنه الآن تخير فلا يعرف «إلى من بالقدأ يأتي البشير» ، ثم انتهاء بالأسير نفسه الفتى العاشق المعشوق الذي كان يحلم بلقاء أمه ، وبأن يخلع الرضا على نفسها عندما تراه صحيح البدن ، مشرق الوجه ، مرسل الشعور والنواذب ، وهو يتأهب لهذا اليوم وكأنه يتأهب للقاء أمه ومحبيته في وقت واحد ، لكنه الآن يحار «لن تربي النواذب والشعور» وقد مت أيتها الأم الحبيبة .

إن الشاعر يكاد يتحرك في بناء القصيدة وفق نظام ريعي اختياري ، فهو لا يغير القافية كل أربعة أبيات ، كما هو الشأن في نظام «الرباعية» ، ولكنه يرسل «موجة» متناسقة في البنية والمعنى تكاد تطرد في القصيدة التي بين أيدينا في ثلاث رباعيات وثلاثيتين وبيت للختمة ، وإذا كانت الرباعية الأولى قد ميزها النداء «بأم الأسير» وكانت الأم محوراً ، فإن الرباعية الثانية سوف يكون الابن محوراً وإن كان في مرآة الأم الراحلة :

إذا ابتغى سـَـارَ هـي بَرٌّ وَتَحْسِرُ  
فَمَنْ يَذْغُولُهُ أَوْ يَسْتَفْجِرُ  
حرام أن تـَـرِيتَ فـَـريرَ عـِـنِ  
ولم أن يـُـلـِـمَ به السـُـوءُ

وقد نَفَحَ الْمَسَايَا وَالرَّيَا  
 وَلَا وَتَدُ لَنَيْكَ وَلَا غَشِيرُ  
 وَغَابَ حَبِيبٌ قَلْبِكَ عَنْ مَكَانٍ  
 مَلَائِكَةُ السَّمَاءِ بِهِ حُضُورُ

وقد يلت النظر أنه وهو المتكلم، يضع نفسه في ضمير الغائب على امتداد  
 الرباعية كلها «ابنك .. له .. بيت .. به» لكي يصرح في النهاية بفعل الغياب، وغاب  
 حبيب قلبك عن مكان، وكان غياب الأم الحبيبة قد خلق ظلاله وهيته على كل شيء،  
 حتى على الحي المتكلم الراثي، فأصبح بدوره غائباً .

أما الرباعية الثالثة فإنها تعود مرة أخرى إلى وحلة النسق البيوي من خلال  
 التكرار، فالآيات الأربعة تفتح بكلمة واحدة :

لِيَبْجِكَ كُلُّ يَوْمٍ صُفْعَةٍ فِيهِ  
 مُصَابِرَةٌ وَقَدْ حَمَى الْهَجِيرُ  
 لِيَبْجِكَ كُلُّ لَيْلٍ قَسَمْتُ فِيهِ  
 إِلَى أَنْ يَبْجِيَنِي الْفَجْرُ الْمُنِيرُ  
 لِيَبْجِكَ كُلُّ مُضْطَهَرٍ مَخْوفٍ  
 أَجْرَتِيهِ وَقَدْ قُلَّ الْمَجِيرُ  
 لِيَبْجِكَ كُلُّ مِسْكِينٍ فَقِيرٍ  
 أَغْنَيْتِيهِ وَمَا فِي الْعَظَمِ رِيرُ

والشاعر هنا يهتف بالكائنات كلها لكي تشاركه في البكاء على أمه، فالأيام التي  
 صامتة، وتحملت الصبر فيها وقد اشتدت حرارة الهجير فلم تستجب لقسوة الظمأ  
 فتبل ريقها، هذه الأيام تبكي الصائمة الصابرة في صمت، والليالي التي قامتها عابدة  
 متبتهلة، وأجهدت جسدها التحيل فلم تستجب لإغراء الفراش بالراحة حتى طلع  
 الفجر، هذه الليالي تبكي القائمة المتبتهلة في صمت، والمضطهدون الذين أجارتهم هذه

الأم القوية حين عز المجيرون، والمساكين الذين أغاثتهم، وربما لم يكن لديها ما تدخره لنفسها سوى ما قنعتهم لهم، هؤلاء جميعاً يكون أمومتها الشجاعة البارة، وإذا كانت النعمة المكررة قد وسّعت من دائرة الأمومة ودائرة البتوة ودائرة البكاء، فإن الابن الحزين يعود لكي يحكم الدائرة من جديد حول نفسه وجهه وحزنه، وهو يعود أيضاً من خلال اللجوء إلى وسيلة التكرار، ولكنه يستبدل بنظام «الرابعة» الذي اتبعه في المقاطع الثلاثة الماضية، نظام «الثلاثية» الذي سيلتزم به في المقاطعين الباقيين، مع ملاحظة أن نظام «الرابعة» أو «الثلاثية» هنا ليس نظاماً عروصياً بقدر ما هو نظام بنيوي، والثلاثية التالية تعتمد على تكرار النداء والمنادى في صلب الآيات الثلاثة :

أَيَا أُمَّاءَ كَمْ هُمْ طَوِيلُ  
 مَضَى بِهِ لَمْ يَكُنْ مِنْهُ نَصِيرُ  
 أَيَا أُمَّاءَ كَمْ سِرُّ مَمُونُ  
 بِقَلْبِهِ مَنَاتٌ لَيْسَ لَهُ ظُهُورُ  
 أَيَا أُمَّاءَ كَمْ بُشْرَى بِفُرْشَى  
 أَتْلُكُ وَتَوْنُهَا الْأَجَلُ الْقَصِيرُ

ولنلاحظ أن صيغة النداء هنا «يا أماء» وأن الصوت يرتفع هنا بالقياس على الصوت القصير الخافت الذي حمله التكرار الأول «يا أم الأسير»، وكان غليان الحزن قد بلغ مداه فارتفع معه الصوت من الأنين إلى البكاء، أما مجال الحركة في هذا المقطع مقارنةً بمجالها في المقطع الأول «يا أم الأسير» فهو مجال الرحلة الداخلية هنا، والرحلة الخارجية هناك، لقد كانت الصور هناك تستمد من الفيت المحلق في السماء، والأسير المقيد في السجن، والهاتف البشير الذي يحمل خبر الفداء، لكن الصور هنا تستمد من الهم الذي تطوى عليه الصدور، والسر الذي تغلق عليه القلوب، والبشرى التي تتفاعل داخل نفس الأم، فتتفخ في جنوة الأمل النאוية حتى تصير ناراً ودقناً .

أما الثلاثية الأخيرة ، فإنها تعتمد في وحيثها النبوية على تكرير أداة الاستفهام :

إِلَى مَنْ أَتَى نَجِي؟ وَلَنْ أَتَاجِي  
إِذَا ضَاقَتْ بِمَا فِيهَا الصُّدُورُ؟  
بِأَيِّ نَعْسَاءٍ ذَاعِبِيَّةٍ أَوْقَى  
بِأَيِّ ضِيَاءٍ وَجْهٍ أَسْتَقْزِي؟  
بِمَنْ يُسْنَعُ الْقَنْدَرُ الْمُوقَى  
بِمَنْ يُسْنَعُ فَتْحُ الْأَمْرِ الْحَسِيرُ؟

إن أدوات الاستفهام توالى في المقطع الأخير ، شأنها شأن سابقه دون أن تعنى بالبحث عن الجواب ولكنها تركز على عمق الصدمة واتساع دائرة الحيرة ، التي كان المقطع الأول قد عكسها على الشاعر الحزين ، وعلى السحاب الحائر ، وعلى البشير الذي لا يعرف لمن يُلقى بالخبر السار . لكن الحيرة هذه المرة تترد إلى الابن وحده ، فهو الذي لا يعلم إلى من يشكو ، ومن يتناجي إذا ضاقت الصدر بما فيها وعن يطلب الدعاء الذي يحميه في حله وترحاله ، وبأي قوة يستعين على الدهر ، وبأي وجه صبوح يحمل التناؤل في مسعاه ، لكنها تساؤلات تحمل أيضاً العظمة اللامتناهية لصورة الأم في عين ابنها الحزين ، وهي عظمة تجعل رحيلها يهز الثقة من الأعماق في كل مظاهر الحياة حوله ، ويجعل صورتها تكتمل كأحب المخلوقات لديه .

#### ٤ - صورة الفراس المصاريب

كثيرة هي الزايا التي تنسب إلى شخصية متفردة كشخصية أبي فراس ، ومن بينها البطولة والفروسية . فبالرغم من عمره القصير الذي لم يجاوز به السابعة والثلاثين ، وهي سن لم تدع له إلا نحو خمسة عشر عاماً أو أكثر قليلاً بعد سن العشرين التي يبدأ الأبطال بعدها عادة كتابة تاريخهم ، ورغم أن نحو ثلث هذه الفترة أيضاً قضاء أبو فراس حبساً وراء جدران الأسر في بلاد الروم ، استطاع أبو فراس أن يخط صفحة شديدة التألق في تاريخ البطولة العربية في عصر تراجعت فيه البطولات بانحسار المجد

العربي ، وانتشار مجد العناصر الأخرى حتى في قلب الدولة العربية ، واختلال موازين  
الصلابة والتقهر ، حتى أصبح «التسوان والخدم» كما يقول أبو فراس (٣٣) هم ملاك  
الأمر وحماة الشأن :

يَا لِمُجَالٍ ! أَمَّا لِلَّهِ مُتُصِفٌ  
مِنْ الطُّغَاةِ ؟ أَمَّا لِلدِّينِ مُتَقَرِّمٌ ؟  
بَنُو عَلِيٍّ زَعَمَانِيَا فِي بَيْتِهِمْ  
وَالْأَمْرُ تَمَلُّكُهُ لِلنِّسْنُونِ وَالْخِزْمِ  
مُحَلُّوْنَ قَدْ أَصْنَفَى شُرَرِيَهُمْ وَتَمَنَّنَ  
عِنْدَ الْوُزُوْدِ وَأَوْفَى وَبِهِمْ لَنْتُمْ  
فَالْأَرْضُ إِلَّا عَلَى مُلْكِهَا مَتَعَةٌ  
وَالْمَالُ إِلَّا عَلَى أَرْيَابِهِ يَنْتُمْ

وهي آيات تعكس بعض مظاهر الاضطراب الذي كان يشهده العالم الإسلامي  
منذ منتصف القرن الثالث الهجري حيث بدأت هذه الفترة تشهد أقول بقايا التماسك  
الذي كانت قد شهدته الإمبراطورية الإسلامية ، وتشهد تغيراً ملموساً لموازين القوى  
الرئيسية التي تتحكم في إدارة الإمبراطورية ، فالعصر العربي أخذ في التراجع في وجه  
زحف سيطرة الأتراك على السلطة ، والعنصر العلوي يزداد اضطهاداً أمام تحسّف  
العباسيين ، حلفائهم السابقين ، في انتزاع السلطة من الأمويين ، وأجنحة الدولة البعيدة  
تراقب ما يعاناه قلب الخلافة من ضعف يعجز معه عن أن يضخ دم الحيوية الضروري  
للأطراف ، فتسارع إلى الانسلاخ طرفاً بعد طرف ، ومع الاستقلال تولد حواضر  
جديدة : القرامطة في البحرين ، والسامانيون في خراسان ، والأمويون في الأندلس ،  
والعلويون بأفريقيا ، خلال ذلك كله يتولد عن الأجزاء المتعزلة شظايا جاءت نتيجة الانفجار  
الكبير ، والانفجارات الصغرى ، وأحدثت بلورها شرارات تمهد لانفجارات لاحقة .

وفي وسط هذا المناخ المضطرب وتداعي الأسر العربية الحاكمة ، يترصد بنواة  
الدولة العربية التي تشكل في أطراف الشام والعراق من بني حمدان ، يترصد بها

عدوان، الأعراب المتمردون في الداخل من بني كلاب وغير وأشياعهما يروعون  
الأمين، ويقطعون طرق الحجيج والقوافل، ويترهبون للمسافرين، ولا يعنيه إلا  
كسب عاجل، وولاء يبيع لمن يدفع ثمناً أعلى، وهناك على الطرف الآخر الروم  
الترهبون، يشارفون حدود الدولة، ويتقصون من أطرافها كلما أتحت لهم الفرصة،  
ويستجمعون قواهم لكي يثأروا لهزائم قرون خلت، وهم يحسون أن دورة الزمن تتجه  
نحوهم، وتراخى قبضة خصومهم عليها، فتتشعش أحلامهم، ويعلمون لما سيرف فيما  
بعد بالحملات الصليبية المبكرة .

في وسط هذا المناخ ولد أبوفراس، وشب في الظروف التي فصلها دارسوه كثيراً،  
وأشرنا إلى بعضها في رسم صورة الأب الغائب والأم الثكلى، وإذا كانت أمه قد بذلت  
قصارى جهدها في رعايته وهو طفل يتيم، فغذت ملكاته النفسية، وأيقظت تطلعاته  
إلى البطولة والفروسية امتداداً لتاريخ حافل لأجداده وأعمامه، سجله في القصيدة  
الرائية المطولة التي أشرنا إليها من قبل، فإنه بدءاً من سن الثالثة عشرة سنة ٣٣٣ هـ،  
وضع تحت الرعاية المباشرة لابن عمه، فارس العصر الكبير، سيف الدولة الحمداني،  
وقربه من سيف الدولة الذي كان معجباً به إعجاباً دفعه إلى تفضيله على سائر بني  
عمومته من قومه، هذا التفضيل الذي استحال إلى اصطناعه، واصطحابه في غزواته،  
وما زال به يقدمه حتى استخلفه على عماله<sup>(٣٤)</sup> .

ولاشك أن الأمير رأى في أبي فراس بذرة فارس، وأعجب بما فيه من صفات  
الإمارة والقيادة والفروسية والنجابة والشاعرية<sup>(٣٥)</sup>، ولهذا أحله محله المميز في صدر  
بلاط سيف الدولة، حيث كانت توجد مدرسة كبرى للفروسية والشعر والثقافة  
والتنافس في سبيل بلوغ المدى في هذه المجالات كلها .

كان بلاط سيف الدولة قد عرف بالكرم والترحيب بالشعراء والعلماء والمبدعين في  
كل مجالات الآداب والفنون والعلوم، فتداعى إليه صفوة هؤلاء من مختلف البقاع:

يسقط الطيرُ حيث يقتلُ الحَبْ

وَتَقْشُرُ شَيْ مَنْزِلَ الْكَرْمَاءِ

ويكفي في تصوير سمعة الكرم في بلاط سيف الدولة أن يتحدث عنه الناثرون فضلاً عن الشعراء ولمثل هذا الحديث، حين يتم في ذلك العصر، دلالة خاصة، فلقد كان الشعراء هم الذين يستأثرون غالباً بمجال مديح الكرم حتى ذلك الحين، وكان الناثرون يكتفون بإهداء كتبهم الثرية إلى من رعاهم وأكرمهم، دون أن يكون كرم الراعي موضوعاً للعمل الثري نفسه، كذلك كان شأن الجاحظ في إهداء رسائله، وأبي حيان التوحيدي في الاعتراف بفضل رعايته، وكانت الرسائل الثرية عندما تدور حول المناقب الشخصية تنجّه غالباً إلى السليبي منها، كما كان الشأن في رسائل «التربيع والتدوير» للجاحظ، و«مثالب الوزراء» لأبي حيان، لكننا نجد في مقامات بديع الزمان الهمذاني المتوفى ٣٩٨هـ، مقامة متفردة تحمل عنوان «المقامة الحمدانية» (٣٦) تتحدث عن شيوخ الكرم في بلاط سيف الدولة الحمداني، ويدور محورها حول فرس جميل يصدق عليه قول امرئ القيس:

ورحنا وراح للطرف ينغض واستسمة

متى ما ترقى العين فيه تسهل

وأن سيف الدولة قال لجلسائه: «أيكم أحسن صفته، جعلته صلته» فتبارى الحاضرون في وصفه، حتى ظفر به أبو الفتح السكتري، فمنحه إياه فقال له: «الزلت تأخذ الأنفاس وتغنى الأفراس»، والدلالة الأكيدة لعمل ثري مثل هذا يكتبه أديب يموت بعد خمسة وأربعين عاماً من وفاة سيف الدولة، أن عبق كرم البلاط الحمداني، وخصوصيته، وإكرامه للعلم، كان يملأ أرجاء الدولة الإسلامية.

وليس أقل منه دلالة، ماهو معروف من رحيل أبي الفرج الأصفهاني، يحمل أشهر كتاب ألف في العصر وهو كتاب «الأغاني»، ليهديه إلى سيف الدولة، فيجيزه عليه بألف دينار ويعتذر له عن قلة الصلة (٣٧)، هذا إلى جانب المؤلفين الذين كانتوا يعكفون على التأليف في بلاط سيف الدولة ومنهم الخالديان اللذان كتبيا: «حماسة



شعر المحدثين» و«أخبار أبي تمام ومحاسن شعره» و«أخبار الموصل» و«اختيار شعر ابن الرومي»، إلى جانب ما هو معروف من أن بلاط سيف الدولة كان يعج بالشعراء، وفي مقدمتهم، إلى جانب المتنبّي، أبو فراس، وأبو زهير المهلهل، وأبو العشائر الحسين، وقد شهد لهما المتنبّي كما يقول صاحب اليتيمة<sup>(٣٨)</sup>، ومنهم أبو وائل تغلب بن داود بن حمدان، وأبو المطاع ذو القرنين بن ناصر الدولة وكلهم من بني حمدان<sup>(٣٩)</sup>، وقد عرف البلاط كذلك خيرة علماء العصر في اللغة والأدب من أمثال: ابن خالويه، وأبي علي الفارسي، وابن جني، وغيرهم، وكان لاختلاف الرأي بين ابن خالويه وابن جني تبعاً ليوصلهما نحو أبي فراس أو المتنبّي أثر كبير في إثراء البحث اللغوي والأدبي آنذاك، ولم يكن الحوار حول الشعر تدعمه بحوث اللغويين والأدباء فحسب، وإنما آراء الفلاسفة أيضاً، ورحلة الفارابي إلى بلاط سيف الدولة مشهورة في هذا الصدد .

هذا المناخ الثقافي والفني الذي نشأ فيه أبو فراس، وإزاء مناخ التهيئة الحربية للأمير الشاب على يد فرسان ابن عمه سيف الدولة، وقد كان سيف الدولة فيما يبدو حريصاً على أن يدعم الفروسية والشعر معاً في نفس ابن عمه الصغير، فإذا قال في أول عمره شعراً، ولو بيتاً واحداً، أقطعه بسببه ملكاً ليرتبط الشعر في ذهنه بالملك، وإذا أثبت قدمه في خطواتها الأولى في مجال البطولة، أمر شعراء البلاط بأن يمدحوه لكي يثبت فروسيته شعراً، يحكي صاحب اليتيمة<sup>(٤٠)</sup>، أن أبا فراس كان بين يدي الأمير ذات يوم في نفر من نلمائه، فقال سيف الدولة: أيكم يجيز قلبي، وليس له إلا سيدي، يعني أبا فراس:

لَقَدْ جِئْتُ مِي ثَعْلَةَ  
فَمِمِّي لِمِ ثَجْلَةَ  
لَقَدْ مَن قَلْبِي الْمَكَ  
نُ قَلْبِي لَأَثْخُلَةَ

فارتجل أبو فراس :

أَنَا بَيْنَ كَهْنَتٍ مَمَّا كَأ  
فَلْيَ الْأَمْسُ ثُكْلَةَ

فاستحسنه الأمير ، وأعطاه ضيعة بمئيج تغل ألفي دينار .

ومن ناحية ثانية يروي ابن خالويه أن أبا فراس عندما شارك في تأديب قبائل كعب الذين شتموا واستفحل أمرهم ، فردهم أبو فراس إلى الطاعة ، أمر سيف الدولة كاتب الخضره أبا محمد بن الفياض أن يكتب إليه شعراً مكافأة له فقال مشيداً بأبي فراس :

اصلحت امرؤ غـفـf  
وسميت امرؤ فـشـf  
وكننت ايمن خـلـf  
على خـلـl  
ولا تـلـl  
ماامت فيها بخـيـرـ

والعمالان معاً يؤكدان تلازم القروسية والشعر في نفس سيف الدولة وأبي فراس ، وربما لم تكن أهمية تحية «كاتب الخضره» تكمن في قيمتها الفنية ، فصياغتها أشبه بلغة «الدواوين» ، وإنما تكمن فيما تحمله من دلالة اعتراف سيف الدولة بأحقية أبي فراس بأن يُحَيَّا شعراً على فروسيته ويطولته ، وعلى أية حال فلم تكن هذه التحية الشعرية الوحيدة لفروسيته التي تلقاها أبو فراس في صباه ، فقد تلقى تحية من ابن عمه الفارس الشاعر أبي زهير منحه فيها لقب «فارس العرب» حين رآه وهو بعد صبي لم تخط عوارضه ، يقف في وجه القرامطة وقفة أشداء الفرسان ، فكتب إليه زهير بعد المعركة :

يا خير من تجب بتمنيه خير اب  
مخـيـلـتـيـ فـيـكـ لم تكذب ولم تخـبـ  
إن كان وجهك لم تخط عوارضه  
فانت كهل الحجي والفضل والاب  
وقلت بابين سعيد وقفة شهرة  
لأزلت ادعوك فيها «فارس العرب»

وقد اعتز أبو فراس باللقب الذي خلعه عليه فارس شاعر مشهود له ، وكان موضع فخر له في مقطوعة رفعها إلى سيف الدولة ، يقول ابن خالويه<sup>(٤١)</sup> : «ولما أوقع سيف الدولة بيني عقيل وغير وكلاب حين عاثوا في أعماله ، واستبدوا ، أنفذ أبا فراس في بعض السرايا ، فظفر ، وانتصر ، فكتب إلى سيف الدولة بهذه الأبيات :

يا مضارب الجيش بي في وسط مسيرته  
لَقَدْ ضَرَبْتَ بِنَفْسِ الْمُسَارِمِ الْغَضِيبِ  
لَا تَحْزَنُ الدُّرُغُ عَنِّي نَفْسٌ صَاحِبُهَا  
وَلَا أُجِيرُ لِبَعَامِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ  
وَلَا أَعُودُ بِرَمْحِي غَيْرَ مُنْحَطِمٍ  
وَلَا أَرْكُحُ بِمَنْيَفِي غَيْرَ مُخْخَبِ  
حَتَّى تَقُولَ لَكَ الْأَعْدَاءُ رَاغِمَةً  
«أَضْحَى ابْنُ عَمِّكَ هَذَا فَارِسَ الْعَرَبِ»

وقد لازمه لقب الفروسية ليس فقط عند أصدقائه ومعاصريه ، ولكن عند قارئيه ودارسيه في مختلف العصور : «وقد غلب القدماء صفات الفروسية فيه على ما سواها ، فهو التجيب الذي برع في كل فضل ، وهو مع حسن خلقه الذي لم يُر في عصره أحسن منه ، وطهر خلقه الباطن والظاهر ، فارس تام الفروسية ، وشجاع كامل الشجاعة على حد تعبير القاضي التوخي ، ويجعل ابن خالويه أبرز صفاته الشجاعة ، ويشهد له الثعالبى بالفروسية ، والإقدام ، وينعت ابن شرف القيرواني بفارس الميدان ضرباً وطعناً ولفظاً ومعنى ، ويتفق المحثثون مع القدماء في تقديم صفات الفروسية وشيمها على غيرها من الصفات في شخصيته ، فيصفونه بأنه فارس الشعراء ، وأنه كان أنجب أهل الفروسية في كل عصره ، وأنه كان جندياً منقطع النظر ، وقد شهد له بالبطولة كل من تعرضوا له بالدراسة ، ولم تكن بطولته موضع مناقشة بأي حال لدى كل من درسوا شعره»<sup>(٤٢)</sup> .

وقد رسمت لوحة الفروسية في شعره من خلال لقطات متعددة، وكان منها لقطة الإعجاب بالبطولة عند الآخرين، وبخاصة عند سيف الدولة الذي كان نموذج فارساً ومحارباً وأميراً، وكان دائم الاعتراف بأستازيته له في الفروسية والشجاعة<sup>(١٢)</sup> :

اسـيـفَ الدّولـة المـأمـولُ إنـي

عن اللّـنـيـا إذا ما عـشـنت سـأـلـ

وانت أزيّـنـي خـيـومـن المـنـايـا

وفـنـري تحت هـيـوات القـيـثـالـ

فـنـري من قـيـثـالك لا قـيـثـالي

وخـيـومي من قـيـثـالك لا قـيـثـالي

وفي إزـنـك إغـنـاي الغـيـوالـي

وإغـزـاء المـنـاصـلـ والنـصـالـ

فـنـريـت فـلـم تـدع للمـسـيـف خـدأ

وجـلـت بـخـيـث ضـاق عـن المـجـالـ

وهذا المعنى يتكرر في لوحات شعرية كثيرة عند أبي فراس، تبرز فيها أطراف المحتذي والمحتذى به، الأصل والنموذج، ويصير الفارسان في حومة الوغى حسامين متعاونين متعاقبين، قد يكون أبو فراس ثانيهما اقتداء، أو أولهما حماية واقتداء، وعندما يئليان بلاء حسناً في فتح «عرقه»، ومنازلة ابن الدمستق، ونصب الكمائن للاعداء، يسجل أحد شعراء البلاط دور أبي فراس بجوار سيف الدولة، ويتم هذا بالطبع بإيعاز من سيف الدولة أو بأمر منه :

طلعت لهم فوق الدروع سحابة

تـهـمي بصـويـتي عـلـيـر وقـتـامـ

وابو فراس في الهياج أصامة

مثل الحسام بدا أصام حسام

أما أبوفراس نفسه ، فكان يرجع بين الحين والحين إلى صورته الأثيرة التي ترسم  
ملاحم فروسيته من خلال فروسية سيف الدولة وبطولته في صور قلمت لرصيد الشعر  
العربي زاداً جمالياً وفيراً .

يقول ابن خالويه<sup>(44)</sup> : «كثرت وقائع سيف الدولة في كل صقع ، فتجمعت  
نزائرها ويمانيها ، وتشاكت مالحقها وتراسلت ، واتفقت على الاجتماع لمقاتلته  
ومناجزته . . فنهض «سيف الدولة» ومعه ابن عمه أبوفراس حتى أوقع بهم ، وقتل  
وجوههم وسراهم . . وقدم أبا فراس في قطعة من الجيش ، فلم يزل يتبعهم يقتل  
ويأسر . . فلم ينج إلا من سبق به فرسه . . فقال أبوفراس ، يذكر الحال والمنازل » :

ثم يورد قصيدة تزيد على الخمسين بيتاً ، ترد فيها هذه اللوحة التي أشرنا إليها :

وَلَمَّا كَانَ «سَيِّفُ الْعَيْنِ» تُرْنَا

كَمَا هُتِجَتْ أَسَدًا غِيضَابَا

أَسْبُتْنَا إِذَا لَأَقَى طِغْصَانَا

صَوَارِبُهُ إِذَا لَأَقَى ضَبْرَابَا

نَعَانَا وَالْأَسْبُتُ مُشْرِغَانَا

فَكُنَّا عِنْدَ نَعْوَةِ الْجَبَابَا

صَنَائِعُ فَاقِ صَانِعُهَا قَفْلَانَا

وَعَرْنُ طَابَ غَارِسُهُ فَطَابَا

وَكُنَّا كَالْمَنْهَامِ إِذَا أَهْبَابُ

تَرَامِيهَا تَرَامِيهَا أَهْبَابَا

وَلَمَّا أَتَيْنَا اللَّهَ جَاءَنَا

أَفْنَدُ فَخَالِيَا وَأَحْدُنَا

وَأَمْنَعُ جَانِبَا وَأَعْرُجَارَا

وَأَوْقَى نُسُتُ وَأَقْلُ غِيَابَا

ويعلق الثعالبي على صورة «السهام التي إذا أصابت مراميها، فراميتها أصابا» قائلا<sup>(٤٥)</sup> : «هذا أحسن ما قيل في معناه، وقد أخذَه الأستاذ أبو العباس أحمد بن إبراهيم الضبي، فكتب في كتاب فتح تولا للصاحب بأصبيان : «وهنا الله مولانا .. فما يرى سائر من يكتفه ظله، وتريشه عنايته، نفوسهم إذا وقفوا للمذهب من مذاهب الخدمة، وهلكوا لأداء حق من حقوق النعمة، إلا سهاماً إذا أصابت فراميتها المصيب، ومالها في المحملة نصيب» . لعل هذا يفسر جانباً من العبارة التي أطلقها زكي مبارك على أبي فراس، وسبق أن أشرنا إليها : «إنه واحد ممن أطلوا عمر اللغة العربية» .

إن صور سيف الدولة في شعر أبي فراس تتوالى مجسدة مفهوماً الفارس من منظور الفارس الذي يرى ذاته في مرآة ابن عمه<sup>(٤٦)</sup> :

قَدْ ضَعَجَ جَيْشُكَ مِنْ طُولِ الْقِتَالِ بِهِ  
وَقَدْ شَعَثَكَ إِلَيْنَا الْخَيْلُ وَالْإِيْلُ  
وَقَدْ نَرَى الرُّومَ مَذْجَاوَزَتْ أَرْضَهُمْ  
أَنْ لَيْسَ يَفْصِلُهُمْ سَهْلٌ وَلَا جَبَلٌ  
فِي كُلِّ يَوْمٍ تَزُورُ الْقُفْنَ لَا ضَجْرُ  
يُنْزِعُ عَنْهُ وَلَا شُغْلٌ وَلَا مَلَلٌ  
فَالنَّفْسُ جَاهِلَةٌ وَالْعَيْنُ سَاهِلَةٌ  
وَالْجَيْشُ مِنْهُمْ مَكَّةُ وَالْمَالُ مُبْتَغَلٌ  
ثَوْبُكَ كِلَابٌ غَيْرُ قَاصِيهَا  
وَقَدْ تَخَنَّقَ الْأَعْدَاءُ وَالشُّغْلُ  
حَسْبَى رَأَوْكَ إِمَامَ الْجَيْشِ ثَقَلْتُهُ  
وَقَدْ طَلَعْتَ عَلَيْنَا هُمْ نُونٌ مَا أَمَلُوا

ونحن هنا أمام صورة الفارس القائد وحده، الذي يكاد يمثل الجيش كله، ويكاد  
الفرسان يتوارون خلفه، ويحمل هو عبء تجسيد الفروسية التي تكاد عناصرها تتداخل  
تداخل الإيقاعات المنفصلة المتصلة في قول أبي فراس :

فَالنَّفْسُ جَاهِدَتْ وَالْعَيْنُ سَاهِدَةٌ

وَالجَيْشُ مِنْهُمْ وَالْمَالُ مُبْتَغَى

فالعقل المدبر، والجسد المضنى، والقوة المنظمة، واليد السخية، تشكل عناصر  
مهمة في منظومة الفروسية الجماعية، ويدخل بها ذلك اللون من التصريح غير المتكلف  
في تضافر موسيقي متساوي الأطراف، يذكر بخركة الخيل، وهي تتأهب تحت ظهور  
الفرسان، لترصد الهدف في صفوف العدو وأبوفراس يعود بين الحين والحين في بنائه  
الفني لهذه اللمسات المؤثرة، التي تبدو أحياناً وكأنها عفوية .

وصورة «الفارس النموذج» التي يرسمها أبوفراس لسيف الدولة، تأخذ جانباً من  
بعدها، من كونه في واقع الأمر كامنأ في ظلال الصورة، ومن هنا فإن فزعه يزداد  
عندما يتم إخراجهم من هذه الظلال، حتى ولو من باب الحرص عليه وإدخاره لمهام  
أخرى، وبالقدر الذي يستريح فيه بعض الجنود عندما يمنحون راحة من عناء إحدى  
الجولات، كان حزن أبي فراس عندما يطلب منه الانتشغال بأمور الدولة سلباً، بينما  
يقود «الفارس النموذج» فرسانه الآخرين في إحدى جولات المعركة .

يقول ابن خالويه<sup>(١٧)</sup> : «قال أبوفراس : عزم سيف الدولة على مغاورة بلد «ابن  
شمشيق»، واستخلافه في على «الشام»، فغلظ عليّ القعود، دفعة بعد دفعة، وتفرده  
بالوقائع مع نفر من عساكره، فكتبتُ إليه بهذه المقطوعة :

أَشْبَدُّ مِمَّا أَرَاهُ مِثْلَهُ أَمْ كَرُمٌ

فَجُودٌ بِالنَّفْسِ وَالْأَنْوَاخِ تُحْتَضَرُ

يَا بَايِلَ النَّفْسِ وَالْأَمْوَالِ مُبْتَغِيًّا

أَمَا يَهْوِلُكَ لَا مَوْتُ وَلَا غَدَمٌ

لَقَدْ ظَنَنْتُكَ بَيْنَ الْجَحْفَلَيْنِ قَرَى  
أَنَّ الْمُسْلِمَةَ مِنْ وَلَعِ الْقَنَا، تَصِمُ  
نَشْنُوكَ اللَّهَ لَا تَسْمَحُ بِنَفْسٍ غَالَا  
حَيَاةَ مَنَاجِرِهَا تَحْيَا بِهَا الْأُمُ  
هِيَ الشُّجَاعَةُ إِلَّا أَنَّهَا سَرَفُ  
وَكُلُّ قَضَائِكَ لَا قَمْنُ وَلَا أَمُ  
تَقْدِي بِنَفْسِكَ اقْوَامًا صَنَعَتْهُمْ  
وَكَانَ حَقُّهُمْ أَنْ يَفْتَنُوكَ هُمُ  
تَضِيءُ بِالْحَرِيرِ عَنَّا ضَنْ ذِي بَخْلٍ  
وَمِنْهُ فِي كُلِّ حَالٍ يُعْرِفُ الْكَرْمُ  
حَقًّا لَقَدْ سَاعَتِي أَمْرٌ تُكْرِتُ لَهُ  
لَوْ لَا فِرَالُكَ لَمْ يُوجَدْ لَهُ أَلَمُ  
لَا تَقْنُفُنِي بِأَمْرِ الشُّبَامِ أَجْرُسُهُ  
إِنَّ الشُّبَامَ عَلَى مَنْ خَلَّةٌ حَرَمُ  
لَا يَخْرِعُنِي سَيْفُ الدِّينِ صُحْبَتُهُ  
فَهِيَ الْحَيَاةُ الَّتِي تَحْيَا بِهَا النَّسَمُ  
وَمَا اعْتَرَضَتْ عَلَيْهِ فِي أَوَامِيرِهِ  
لَكِنْ سَأَلْتُ وَمَنْ غَادَاتِهِ نَعْمُ

والمعادل الشعري في المقطوعة الذي يفسر عبارة أبي فراس في المقدمة «فلنظ عليّ  
القمود دفعة بعد دفعة»، هذا المعادل يكمن في قوله :

لَقَدْ ظَنَنْتُكَ بَيْنَ الْجَحْفَلَيْنِ قَرَى  
أَنَّ الْمُسْلِمَةَ مِنْ وَلَعِ الْقَنَا تَصِمُ

وهذا الظن يتعكس من نفس الفارس المتوثب أبي فراس على مرآة الفارس  
النموذج سيف الدولة فهو لا يريد أن يوصم بأنه سلم من وقع القنا، وتلك سمة قد تميز



الفارس عن المحارب فالأخير يستطيع أن يكون بارعاً في تلافي القنا، وأن يكون شجاعاً في التصدي لها، لكنه ليس من الضروري أن يحس بأنه «يوصم» بالعار، لأنه سلم من وقعها والتعرض لها .

ومع أن نسيج المقطوعة هو «القتال»، فإن لحمتها هو «الكرم» الذي يتجاوز معنى إنفاق المال وحده، لكي يتجلى في صور كثيرة من صور البذل والإنفاق، وتتجلى صوره المختلفة من خلال اللجوء إلى «التقيض المضاد»، أو «الترادف الموازي»، فهو في البيت الأول يبدو وكأنه مرادف للشجاعة أو الشدة، ولكنها موازاة محيرة غير مألوفة، استدعت أن يطرح الرابط بينهما في صيغة الاستفهام :

أَشِيْدَةُ مَا أَرَاهُ مِنْكَ أَمْ كَرَمٌ؟

تَجُودٌ بِالنَّفْسِ وَالْأَرْوَاحِ تُصْنَطِقُ

وحتى عندما يدفع السلوك غير العادي للفارس النموذج المعنيين إلى التقارب، ويجعل كلًّا منهما بذلاً سواء كان للنفس أو للمال، يظل الاستفهام معلقاً، لكنه يغير مكانه، فينتقل من كونه سابقاً على جوهر الموازاة في صدر البيت الأول إلى كونه لاحقاً لها في عجز البيت الثاني :

يَا بَاذِلَ النَّفْسِ وَالْأَمْوَالِ مَبْتَسِمًا

أَمَّا يَهْوِلُكَ لَا مَوْتٌ وَلَا عَذَابٌ؟

ومن هنا فإن جوهر «الموازاة» التي أفرها البيتان الأولان، يتراجع للتراجع الطفيف أو للتركيز في فوارق في البيتين التاليين، فالسماح والكرم أمرٌ محبوب، لكن ليس السماح بالنفس العالية، والشجاعة مرغوبة لكن بدون سرف :

نَفْسُكَ لِلَّهِ لَا تَسْمَحْ بِنَفْسٍ غِلًا

حَيَاةٌ صَاحِبِهَا تَحْيَا بِهَا الْأَنْفُ

هِيَ الشَّجَاعَةُ إِلَّا أَنَّهَا سَرَفٌ

وَكُلُّ قَفْظَةٍ لَا قَمْنٌ وَلَا أَمْنٌ

وإذا كان النص من خلال الاقتراب والابتعاد قد ثبت العلاقة بين الشجاعة والكرم في صورة الفارس النموذج، فإنه عاد في المقابل ليجعل حرمانه هو من شرف المشاركة في أعمال الفروسية «بخلاً» من أميره وقائده، وهو الذي عرف بالكرم :

**تَضُنُّ بِالْحَرْبِ عَنَّا ضُنُّ ذِي بَخْلٍ**

**ومنة في كل حال يُعرف الكرم**

وليس الحديث عن الكرم في الواقع إلا حديثاً عن صورة من صور أخلاق الفروسية الشائعة في الأدب العربي، وهي أخلاق تشكلت منذ العصر الجاهلي، وهدت واضحة في إنتاج شعرائه الفرسان<sup>(٤٨)</sup>، وكان من بين مفرداتها إلى جانب الكرم، الفخر والاعتزاز بالخيال والسلاح، واقتران قوة الفارس أمام خصمه بضعفه أمام المرأة وحمائته لها، وازدياد كرمه للآخرين بسببها، والإلمام بمجالس الشراب والغناء، وحماية الجار ومعاملة الأسرى بالحسنى، وإيواء الضيفان، وقد امتلأ شعر أبي فراس بكثير من صور الفروسية الجميلة حتى عده بعض دارسيه فارساً نموذجياً، يجمع خصال الفروسية كلها، ويتوجها بالشعر الذي يعد في ذاته واحداً من أرفع مقومات الفروسية «وقد كان من تمام هذه المقومات أن يكون الفارس وبخاصة إذا كان أميراً نبيلاً مثل أبي فراس، شاعراً ومتقفاً بثقافة عصره ومؤدباً بأدابه»<sup>(٤٩)</sup>. وعلى الرغم من شيوع صور الفروسية بهذا المعنى في مقطوعات أبي فراس وقصائده في لوحات متفرقة أو متداخلة فإن رائيته الجميلة التي قالها في أوائل عهده بالأسر، وقد ضاق عليه مجال الحركة، واتسع أمامه مجال الذكرى حفاظاً على توازن النفس، هذه الرائية قلمت في جانب منها لوحة فروسية جميلة مكتملة، كان الفخر مدخلها بعد لوحة الغزل المضنية<sup>(٥٠)</sup> :

**فَلَا تُكْرِينِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ إِنَّهُ**

**لَيُعْرِفُ مَنْ أَتَخَرَّجَهُ الْبَدْوُ وَالْحَضَرُ**

**وَإِنِّي لَجَارُكَ لَعَلَّ كَتِيمَةً**

**مُعَوَّظَةً أَنْ لَا يُخِلَّ بِهَا النِّصْرُ**

وإني لنزّلان بكل مَنخوفاة  
كثير إلى نزلها النخز الشمر  
فأظلماً حتى شرتوي البيض والقنا  
واسغياً حتى يشيح الذئب والنسر  
ولا أصنبح الحي الخلوف بغار  
ولا الجيش ما لم تأت قبلي النذر  
ويارب دار لم تخلفني منيعة  
طلعت عليها بالرأي أنا والفجر  
وحى زنت الخيل حتى منقاة  
هزيماً وزكني البرقع والخمر  
وساجبة الأتال نحوي لقيتها  
فلم تلقها جهنم اللقاء ولا وفر  
وهبت لها ما حازة الجيش كله  
ورخت ولم تخفف لأتواها سائر  
ولا راح يطغسني بأثوابه الغنى  
ولا بات يُنذني عن الكرم الفخر  
وما حاجتي بالمال أبغي وقورة ؟  
إذا لم أفر عن ضي فلا وفر الوفر  
أميرت وما صخطي بظلال ذي الوقى  
ولا فرسي شهر ولا ربة غمر  
ولكن إذا حُم القضاء على امرئ  
فلنيس له بر يقية ولا بحر  
وقال أصنحابي : الفرك أو الردي  
فلقت : هما امران أخلاهما مر

وَلِكَيْتَنِي امْضِي لِمَا لَا يَعْصِيُنِي  
 وَحَسْبُكَ مِنْ أَشْرَيْنَ خَيْرُهُمَا الْأَمْرُ  
 يَقُولُونَ لِي بِحَقِّ الْمُسْلِمَةِ بِالرُّبَى  
 فَقُلْتُ أَمَّا وَاللَّهِ مَا ثَلَاثِي خُسْرُ  
 وَهَلْ يَنْجَا نِي عَنِّي الْمَوْتُ سَاعَةً  
 إِذَا مَا تَجَا نِي عَنِّي الْأَمْرُ وَالْخُسْرُ  
 هُوَ الْمَوْتُ فَاحْذَرْ مَا عَلَا لَكَ ذِكْرُهُ  
 فَلَمْ يَمُتِ الْإِنْسَانُ مَا حَيِّي لِلْخُسْرُ  
 سَيَنْتَكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدُّ جِنُّهُمْ  
 وَفِي اللَّيْلَةِ الظُّلُمَاءِ يُفْقَدُ الْبَنُّ  
 وَتَوْ سَدُّ غَيْرِي مَا سَدَّتْ لُتْفُوا بِهِ  
 وَمَا كَانَ يَغْلُو اللَّتْبُرُ لَوْ تَفَقَّ الصُّفْرُ  
 وَنَحْنُ أَنْسَانُ لَا تَوْ سَطُ عَيْنُنَا  
 لَنَا الصُّنُورُ بَيْنَ الْعَالَمَيْنِ أَوْ الْقَبْرِ  
 تَهْوُونَ عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي تُفُوسُنَا  
 وَمَنْ خَطَبَ الْحَسَنَاءَ لَمْ يُغْلِبْهَا الْمَهْرُ  
 اعْرِ بَنِي الدُّنْيَا وَأَغْلَى نَوِي الْعُلَا  
 وَأَكْرَمُ مَنْ فَوْقَ الْكُرَابِ وَلَا قَطْرُ

لقد لقيت هذه القصيدة قدراً كبيراً من الذبوع والشهرة، وأصبحت واحدة من أكثر قصائد الأدب العربي القديم جريئاً على الألسن في شكل مقطوعات أو أبيات مفردة، بل إنها واحدة من القصائد القديمة على مستوى آداب العالم التي أمكن لعامة الناس بعد مضي أكثر من أحد عشر قرناً على كتابتها أن يتغنوا بها، ويتفلسفوا عن همومهم اليومية، ويخلعوا عليها مشاعرهم المتجددة، وقد تمثل ذلك من خلال

تلحينها الموسيقي، وغنائها مرات عديدة وفي إيقاعات مختلفة خلال العصر الحاضر، ومن بين هذه المرات مرتان من خلال صوت «أم كلثوم» التي اختارت مقاطع رشيقة من لوحاتها الغزلية .

ولقد استطاعت البنية الشعرية للقصيدة أن تجعلها ملقاة للفردية والجماعية والواقعية والمثالية في بساطة أسرة، لقد تكررت الأدوات اللغوية الدالة على المتكلم المفرد في الأبيات التي اخترناها سبعة وثلاثين مرة، سواء من خلال ياء المتكلم مثل (تنكريني .. وإنني .. تخفني .. نحوي .. قبلي .. يطفيني .. يثيني .. إلخ) أو من خلال الفعل الدال على المتكلم المفرد مضارعاً أو ماضياً مثل : (أظلم .. أسغب .. أصبح .. رددت .. وهبت .. رحت .. أسرت .. قلت .. أمضي .. إلخ)، ومع هذا الشيوع لرمز المتكلم الأول (أنا) فإن بنية النص الشعري، تلفت إلى أن «أنا» في النص الشعري الجيد لا تعني «الشاعر» المتكلم مؤلف النص فقط، وإنما ينبغي أن يمتد معناها إلى مجالات أخرى، ربما تكون كل «أنا» أو تكون «نحن»، والشعر هنا يختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى كما يقول صاحب كتاب «بناء لغة الشعر»<sup>(١)</sup>، فالخطاب يحمل توقيعاً وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف، وفي الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير «أنا» إلى ذات خيالية دون شك، ولكنها ليست أقل حضوراً وتميزاً داخل السياق، فماذا يمكن أن يقال إذن عن القصيدة ؟ وما معنى «أنا» ... ؟ والقصيدة تحمل توقيعاً، ومؤلفها هو شخص محدد .. وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب، لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطاً، فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية، ولا هي تسجيل للحالات النفسية لفرد ما، وإلا كانت تهم فقط أصدقاء أو المحللين النفسيين .

إن هذا الشيوع في الوقت الذي أكسب فيه الصورة حميمية دافئة، جعل الصورة نفسها قابلة لتستقل بسهولة من لسان إلى لسان على أنها صالحة للدلالة، لا على نفس

منشئها فقط، وإن كانت تلك مرحلة أولى أكسبتها الحميمية، وإنما أيضاً تصبح دالة على «الحال» الذي يندرج تحت عباءته كل متمثل بالصورة، مردد لها، وكأنها ملك له، وأي نفس لا تتازع أبا فراس امتلاك أبيات مثل :

وما حَلَجْتِي للمَلالِ أَنْبَغِي وَفُوزُهُ؟

إذا لم أَفِرْ عِرْضِي فلا وَفِرِ الوَفِرُ

هُوَ المَوْتُ فَأَخَذْتُ ما عَلَا لَكَ بِخِرُهُ

فلم يَمُتْ الإنسانُ ما حَبِيَّ النُّفَرُ

ومن من الناس لم يتمثل في أزمة مر بها يقول أبي فراس :

سَيَنْكُفُّنِي قَوْمِي إِذَا جَدُّ جَنَّهُمْ

وفي الليلة الظلماء يُفْتَقِدُ البَشَرُ

ولو سَدَّ غَيْرِي ما سَدَّكَ تَقَلُّوا بِهِ

وما كَانَ يَغْلُو النُّبْرُ لو نَفَقَ الصُّفَرُ

ومن أجل هذا فإن دائرة «أنا» في الأبيات تكون أكثر اتساعاً من دائرة «نحن» التي تنسج عليها اللوحة الأخيرة في الأبيات التي اخترناها هنا، وبخاصة إذا علت نبذة «المثالية» وسجل «الفخر التقليدي» على أنه «لا فخر» كما حدث في قوله :

اعْرِ بُنْيَى الدُّنْيَا وَأَعْلَى نَوِي الْعُلَا

وَأَحْرَمَ مَنْ فَوْقَ الْكُرَابِ وَلَا فُخْرُ

في مثل هذا الموقف، سوف يشعر المتلقي أنه خرج من الدائرة الحميمة أو أخرج منها، ويستطيع أن يراقب من بعيد وقد يبقى معجباً بهذا الفخر التقليدي، الذي يقال عنه إنه «لا فخر» به . إن نزعة «الصدق» بمعناه الفني والإنساني تغلف القصيدة أيضاً، لكي نتحدث نسيجاً متوازناً مع نزعة «الفخر للمثالية» التي تميز بعض الصور، وبخاصة الجماعية منها، ولقد كان صدق أبي فراس الشعري الذي يصطدم أو يؤلم أحياناً موضع

تأمل الشعراء والنقاد بعده اتفاقاً أو اختلافاً، ولقد وقف أمير الشعراء أحمد شوقي أمام بيت من هذه القصيدة، وهو قول أبي فراس :

**مُسَقَّلَتْنِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتِ نُوءَةٌ**

**إِذَا مِتُّ ظَلَمْتُناً فَلَا تَزَلِ الْقَطْرُ**

ورأى أنه من صور «الأثرة» وفضل عليه قول أبي العلاء :

**فَلَا هَطَلْتُ عَلَيَّ وَلَا يَارُضِي**

**مَسْحَالِيْبٍ لَيْسَ تَنْتَظِمُ الْبِلَادَا**

وجاء زكي مبارك، فلم يتفق مع شوقي وفضل صدق أبي فراس أو أثرته على مثالية أبي العلاء، يقول د. زكي مبارك<sup>(١٦)</sup> : «ونحن نرى أبا فراس أصدق من أبي العلاء، فإن الأثرة من مظاهر الحيوية، والشاعر الحي لا يفكر إلا في نفسه، لأن الحياة تفرض الاستبداد، ونظرة أبي العلاء فيها كرم ولكنها تمثل الضعف، والأثرة هي سر كل شيء، فالشجرة العظيمة لم تعظم إلا بفضل ما استبدت في مص الأرض، واستشاق الهواء، وهي لا تعظم إلا بعد أن تقتل ما حولها من شجر ونبات، والرجل العظيم لا يعظم إلا بفضل ما يغير على معاصره، فهو لا يظهر إلا بعد أن يحمل الألوف والملايين، والشمس لم تعظم إلا منذ استطاعت أن تكشف بضيائها جميع الكواكب، فلا ترى العين غيرها في كبد السماء، وكان القمر أقل عظمة من الشمس لأنك ترى بجانبه نجوماً يخطئها العد، فتحكم بأنه عجز عن الاستبداد بملك السماء . . فقول أبي فراس :

**إِذَا مِتُّ ظَلَمْتُناً فَلَا تَزَلِ الْقَطْرُ**

من الكلمات القوية التي لا تصدر إلا عن رجل يحمل قلب الملوك، أما كرم أبي العلاء فهو كرم العاجز الذي لا يتصرف في شيء، وإنما يئذل عطايا الوهم بلا حساب، وقد فرح ناس بملاحظة شوقي، فراحوا يعيدونها في كل مجمع وهم لا يفقهون « وأياً

ما كانت صحة فلسفة زكي مبارك في الأثرة والتحكم، وهي متأثرة دون شك بفترة ما بين الحربين العالميتين التي كتب فيها مقالاته التي جمعها في كتابه «الموازنة بين الشعراء» بين عامي (١٩٢٥ - ١٩٣٦) م، والتي كانت نزعة الرغبة في التفوق والغلبة على المستوى الفردي والأمني مهيمنة فيها، أيّاً ما كانت دقة الرأي، فإن الذي لا شك فيه أن نزعة الصلح التي تكمن وراء هذه الأثرة هي التي تُعطي مذاقاً خاصاً لهذه اللوحة، ولكثير من اللوحات الجميلة في شعر أبي فراس .

#### ٥ - مسورة الجنب

لو لم يكن أبو فراس شاعراً لتضجر الغزل على شفثته ثراً، وفي عينه ابتسامة، وفي يديه إيماء، وفي قلبه بهجة أو لوعة، وفي نفسه شوقاً أو كبرياء .

ذلك لأن كل شيء حوله منذ ولد، كان ينمي فيه حاسة تذوق الجمال، بدءاً من «منبج» مسقط الرأس التي تحدث كثيراً عن جمال طبيعتها وجريان مائها وخضرة حدائقها، مروراً بتربته في يثة تقدر الجمال وتُعلي من شأنه، سواء في رعاية أمه وهو في صباه، أو في كنف سيف الدولة، صاحب البلاط الذي اشتهر برعاية الفن في مظاهره المختلفة مثل<sup>(٤٤)</sup> النقش والتصوير، فقد كان سيف الدولة يحب الفن ويولع به ويتذوقه، وكان مولعاً بالتصوير، فأمر بضرب دنانير للصلوات عليها اسمه وصورته، ولعله استوحى ذلك من صورة دنانير الروم، ومما يدل على هذا الجانب، وصف المتنبي خيمة سيف الدولة، ففيها صورة بديعة لم يحكها السحاب، وإنما حاكها النساج، وفي ناحية منها صورة ملك الروم وصورة سيف الدولة وملك الروم يسجد لسيف الدولة ويخضع له ويتنزل ويقبل بساطه .

وكان يتصل بهذا المناخ حب الغناء والقيان والشراب، وما يحيط بهذا كله من مناخ الغزل الطبيعي، وهناك واقعة استثناء في ديوان أبي فراس تؤكد القاعدة التي كانت شائعة، وقد روى ابن خالويه عن أبي فراس قوله<sup>(٤٥)</sup> : «كان سيف الدولة لا يشرب



النبذ، ولا يسمع القيان، ويحظرهما على نفسه، فوافقت «ظلوم الشهرامية» وكانت إحدى المحسنات، وكان يحضرته «ابن النجم» أحد المحسنين، فتاقت نفسي إلى سماع ظلوم فسألت الأمير أن يحضرهما لأسمعهما مجتمعين، فوعدني بإحضارهما مجلسه من يومه، فانصرفت وأنا غير واثق لعلمي بضعف نيته في مثله، ووجهت إلى «ظلوم» أتقدم لها باستعداد، وحصلت عندي «ابن النجم»، وقمت أنتظر رسوله إلى أن غربت الشمس، فكتبت إليه هذه الأبيات :

مَحَلُّكَ الْجَوْزَاءُ بَلَّ أَرْقَعُ  
وَمَنْ دَرَكَ النُّجُومَ بَلَّ أَوْسَعُ  
وَقَلْبُكَ الرُّخْبُ الَّذِي لَمْ يَرُكْ  
بِلَجْجٍ وَالْهَرَبُ بِهِ مَوْضِعُ  
رُكَّةٍ بِقَرْعِ الْعُورِ سَمْعًا غَدَا  
فَرُكْ الْغَوَالِي جُنْ مَا يَسْمَعُ  
فَجُودِكَ الْغَائِرُ مَا يَنْقُضِي  
وَقَضَاكَ الْبَهْرُ لَا يُنْقَعُ

قال فبلغت هذه الأبيات الوزير أبا محمد الحسن بن هارون المهلبى، فأمر بها فليحت، وتغنى بها، فلم يزل يشرب عليها ويطرب بقية يومه . وإذا كان النص يدل من بعض زواياه على تردد سيف الدولة في الإقبال على مجالس الغناء، فإنه يدل دون شك على تحريض أبي فراس على حضور هذه المجالس ودعوته إليها وصياغة هذه الدعوة شعراً أصبح في ذاته مادة للغناء عند الوزير المهلبى .

ولاشك أن هذه جميعاً من شأنها أن تقترب بالفتى حتى وإن كان ناثراً من عالم التغزل بالجمال والتغنى به، وعلى نحو خاص جمال المرأة .

لكن من أهم المظاهر التي تساعد على هذا الاقتراب نزعة الفروسية التي تلبست أبا فراس منذ صباه المبكر، وهي نزعة تقترب في العرف العربي بشائية التعامل القائمة في

مواجهة كل من الرجال والنساء ، فالطائفة الأولى هي مجال المنافسين الذين ينبغي أن يقابلوا بكل الصرامة والحذر ، والطائفة الثانية هي مجال نحو «الحسان» اللاتي ينبغي أن يعاملن بكل الرقة والضعف ، ويقدر ما تكون المبالغة في أحد الطرفين ، يقابلها تطرف مماثل في الطرف الآخر ، ومن أجل هذا كان من كمال الفارس أن يكون رقيقاً وغلزلاً ، وكان من كمال المتفزل أن يكون شاعراً «إن مقومات الفروسية هي التي قامت عليها أساساً شخصية أبي فراس المركبة والمتعددة الأبعاد والجوانب ، وقد كان من تمام هذه المقومات أن يكون الفارس - وبخاصة إذا كان أميراً نبيلاً مثل أبي فراس - شاعراً ومتقناً بثقافة عصره ومؤدياً بأدابه»<sup>(٢٧)</sup> .

لقد جسد أبو فراس هذه الثنائية بين إقدامه في الحرب ومهابته أمام العيون الجمعية التي ترميه بالسهام التي لا يستطيع تلافيتها ، في حين أنه يستطيع أن يتلافى سهام الحرب حين قال<sup>(٢٨)</sup> :

أَغْرَنَ عَلَى قَلْبِي رَحِيلٌ مِنَ الْهَوَى  
فَطَارَتْ عَنْهُنَّ الثَّوَالُ الْمَفَاوِزُ  
بِأَسْنِهِمْ لِقَطَرٍ لَمْ تُرْكَبْ نَحْمَالُهَا  
وَأَسْنِيفٌ لِحِظَرٍ مَا جَلَّتْهَا الصَّنَائِلُ  
وَقَالَتْ قُلَّتِي الْحُبَّ فِيهَا خَيْرٌ  
وَلَمْ يَنْقُتْ هَوْرٌ مِنْهُ وَلَا هُرٌّ ذَلِيلُ  
أَزَامِيَّتِي كُلُّ السَّهَامِ مُصِيبَةٌ  
وَانْدَلَى الرَّمِي وَكُلِّي مَقَالِيلُ  
فَلَا تُفْرِعِيَنِي إِنْ هَلَكْتُ مَلَأَةً  
فَلَيْسَ رُ مَا أَقْبَلْتُ مِنْكَ قَالِيلُ  
وَأَنْتِي لِمَنْ دَامَ وَعِنْدَكَ هَالِبُ  
وَفِي الْحَيِّ سَخَبَانٌ وَعِنْدَكَ مِبَالِيلُ

وواضح أن لغة الحرب هي التي تعبر لغة الحب مفرداتها هنا، فخيول الهوى وأسهم الألقاظ وأسياف الأحاظ، تشير وقائع يكثر فيها القتلى دون أن يستل سيف أو يهتزم رمح، وكل السهام التي تأتي من الأعين الجميلة نصيب، وهي حيث أصابت تقتل، أما الفارس الذي تعود أن يكون مقدماً دائماً فيبدو هنا هائباً، والبلغ الذي تعود أن يكون «سحبان» فصاحة، يتلجلج لسانه أمام الحسنة، فيبدو وكأنه «باقل» .

واستعارة لغة الحرب هنا في الحديث عن الحب، تبدو وكأنها الوجه الآخر لدينار الفارس الذي صك «عترة» وجهه المقابل في أبياته الشهيرة :

**ولقد ذكرتك والرماح نواهل**

**منى ويبض الهند تحطر منى**

**فودت تقبيل للسيوف لأنها**

**لمعت كبقارق شغرك المتبسم**

حيث تستعير الصورة بوضوح لغة الحب خلال الحديث عن الحرب، والدلالة المستخلصة من كلا الوجهين هي شدة التلاحم بين الفروسية والغزل أو بين الحب والحرب، وشدة الحرص أيضاً على تقابل النتائج، فالفارس الذي يحرص دائماً على النصر هناك، ويعز عليه أن يتلقى الهزيمة أو أن يعترف بها، هو الذي يحرص هنا على أن يتلقى «الهزيمة» ويظهر الضعف في حالة الحب الواله، أو يتنازل عن القوة ويعفو في حالة الفارس المحايد .

وأبو فراس يستعير مفردات الحرب كثيراً في قصائده الغزلية، حتى دافع «الثار» الذي يجعل الفارس مقدماً على الانتقام من عدوه، يستعيره أبو فراس في مقطوعة رقيقة عندما يتغزل في حسنة من بنات الفرس، أخذت تطلب منه ثار قومها من هزيمة العرب لهم في يوم «ذي قار»، يقول (٥٨) :

**فأبلي شلأين مبيع للجمال**

**أعجمي الهوى فصريح الدلال**

سَلْ مَتَيْفَ الْهَسَوَى عَلَيَّ وَنَادِي  
 يَا لَذَّارِ الْأَطْمَامِ وَالْأَخْوَالِ  
 كَيْفَ أَنْجُو مِمَّنْ يَرَى الْفَارَّ عِنْدِي  
 خُفَّاءَ مِنْ تَعَطُّفٍ وَوَمَتَالِ  
 بَعْدَمَا حَسَرْتُ السُّنُونُ وَحَالَتُ  
 ثَوْنٌ هَذِي قَسَارِ، الثُّغُورُ الْخِوَالِي  
 مَا نَزَتْ أَسْرَرَتِي بِذِي قَلَارِ أَنِّي  
 بَخْضُ مَنْ جُنُنُوا مِنَ الْإِبْطَالِ  
 أَيُّهَا الْمُلْزِمِي جَرَّاكِرَ قَوْمِي  
 بَعْدَمَا قَدْ مَحَنَتْ عَلَيْهَا النَّبَالِي  
 لَمْ أَكُنْ مِنْ جُنَاتِهَا عَلِيمَ اللَّيْلِ  
 وَإِنِّي لِحَرْهَا الْيَوْمَ مَتَالِي

إن الذي يقدم على الانتقام ، وله اليد العليا هنا هو «الجمال والحسن» ، وهو يملك  
 قوة يرمز إليها بالغزال الشادن ، في حين يرمز عادة إلى قوة الفروسية بالأسد الهصور ،  
 ولسوف نرى رمز الغزال يمتد كثيراً في غزليات أبي فراس تجسيدا لهذه القوة الناعمة  
 الملتوية الغامضة ، التي تمتزج فيها «عجمة الهوى» مع «فصاحة الدلال» وهو امتزاج  
 غريب عبر عنه أبو فراس في البيت الأول من مقطوعته ، ولعل من بعض أسرارها أنه  
 يصيب المبارز المتحدي والعاشق بالحيرة والهبة والعجمة الكلامية :

وَإِنِّي لَعِمَّةٌ دَائِمٌ وَعَيْنُكَ هَالِكَةٌ  
 وَفِي الْحَيِّ مَتَحَبِّبَانُ وَعِنْدَكَ بَاقِلٌ

وهذا «الظلي» الذي يتنصر دائماً على «الأسد» في غزل الشعراء والفرسان ، يشيع  
 في قصائد أبي فراس ، ويستطيع أن يصل بسهامه المصيبة دائماً إلى مقاتل الفارس ،  
 وجسده كله مقاتل :

أَرَامِيَّتِي كُلَّ السَّنْهَامِ مُصِيبَةً  
 وَانْحَرِلِي الرِّكْمِي وَخُلِّي مَقَاتِلِي

وعندما تصل سهام هذا الظبي الغرير إلى القلب فإنها تبعث السهاد وتحرم العينين النوم ويقع الفؤاد أسيراً :

يَا مُنْقَطِعَ النَّاسِ هَلْ لِي  
مِثْلًا لَقَيْتُ مُجِيبُ  
أَصْصَابٍ غَيْرَ قَلْبِي  
هَذَا الْغُزَّالُ الْخَرِيرُ  
قَطْعُ لَيْلِي طَوِيلُ  
وَعُثْرُ نَوْمِي قَصِيرُ  
أَسْكَرَتْ مِثْلِي قُوَايِ  
يَقْدِرُكَ ذَاكَ الْأَمِيرُ

ويظل الأرق والدمع حليقين أمام ما تحلته عيون الظبي في عيون صاحبه :

وَكَيْ إِذَا كُلُّ عَيْنٍ نَامَ صَاحِبُهَا  
عَيْنٌ تَحَالَفَ فِيهَا النَّمْعُ وَالْأَزَى  
لَوْلَا يَا قَلْبِيَّةَ الْأُنْسِ تَنَظَّرْتُ  
لَعَا وَصَلَنْ إِلَى مَخْرُوهِي الْحَقَى

والذي يثيره في الظبي ليس جمال الجيد والعينين فحسب ، وإنما يثيره أيضاً الطبع النافر المتمرد :

وَقَلْبِي غَرِيرٌ فِي قُوَايِ كُنَاسَةٍ  
إِذَا اكْتَسَسَ الْعَيْنُ الْقَالَةَ وَخُورَهَا  
فَمِنْ خَلْقِهِ لَبَّائِهَا وَخُورَهَا  
وَمِنْ خَلْقِهِ عَصَنَائِهَا وَتُورَهَا

ونزعة النفار تلك غير مستغربة من الحساء ، مادامت تنتمي في النهاية شعرياً إلى جنس الغزلان :

قَسَمُ بَوْنٍ حُصْنِهِ الْأَمَامُ  
وَقَضِيْبٌ مِنَ الدُّقَا مُسْتَقَامُ

وَعَزَّالٌ فِيهِ نَفَّارٌ وَلَإِيْدٌ  
عَ قَمِيْنٍ شَيْبَةٍ الظَّبَّاءِ الْمَفَّارُ

وهذا النفور الجميل من الغزال يقابله «رضوخ» ورضا من الأسد، يتجلى خلاله  
«إذلال» كثير من الأشياء التي كانت متعودة على «الكبر»، ومن أجل هذا فإن أبيات  
فراس الشهيرة: (٩٩)

الآنَ حِينَ عَزَّزْتُ رِفْثُ رِفْثُ  
حَدِي فَأَعْتَدْتُ عَلَى حَنْزُ  
وَنَهَيْتُ نَفْسِي فَأَتَتْهُ  
وَنَجَّزْتُ قَلْبِي فَأَتَرَجَزُ  
الْحُبُّ فِيهِ مَذْنُ  
إِلَّا عَلَى الرَّجُلِ النُّكْزُ  
هَيْهَاتَ لَسْتُ أَبَا فِرَاسٍ  
إِنْ وَقَعْتُ لِمَنْ عَزَزُ

هذه الأبيات تمثل مغالبة لما يعانيه هو، ويعرب عنه بنهي النفس وزجر القلب  
والاعتراف بمذلة الحب، والصراخ بأنه لن يفي لمن غدر، وهو صراخ «الذكر» أكثر من  
اعترافات العاشق التي تبدى على نحو جميل في مفتتح رائيته الرائعة التي كتبها لأول  
عهده بالأسر (١٠٠) :

أَرَاكَ حَمِيِي الدَّمْعِ شَيْبَةً الْمُنْبَرُ  
أَمَّا لِلْهَوَى نُهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ  
بَلِي، أَنَا مُشْتَقٌّ وَعِنْدِي نَوْعَةٌ  
وَلَكِنْ مِثْلِي لَا يُذَاعُ لَهُ سِرُّ  
إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَأَنِي بَسَطْتُ يَدَ الْهَوَى  
وَأَتَلْتُ مَعَا مِنْ خَلَائِقِهِ الْكِبَرُ

تَكَادُ تُضَيِّقُ النَّارُ بَيْنَ جَسَدِي وَإِنِّي  
إِذَا هِيَ أَكْبَتْهَا الصَّبَابَةُ وَالْفَخْرُ  
سُخِّلْتُ بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ ثَوْنَةٌ  
إِذَا مِتُّ ظَلَمَانًا فَلَا تُرَى الْقَطْرُ  
حَفِظْتُ وَضَعْتُ الْمَوْتَةَ بَيْنُنَا  
وَأَحْسَنَ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ الْفَسْرُ  
بِخُفْسِي مِنَ الْغَالِبِينَ فِي الْحَيِّ غَانَةٌ  
هُوَ أَيْ لَهَا نَدْبٌ وَيَهْجَتْهَا عُنُرُ  
تَرْوُغُ إِلَى الْوَأَشِيِّينَ فِيَّ وَإِنْ لِي  
لَأَلْنَأُ بِهَا عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ وَقُرُ  
بَنَوْتُ وَأَهْلِي خَاصِرُونَ لِأَنِّي  
أَرَى أَنْ دَارًا لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا قَفْرُ  
وَحَارِبَتْ قَوْمِي فِي هَوَاكِ وَإِنَّهُمْ  
وَلِيَّائِي لَوْلَا حُبُّكَ الْمَاءِ وَالْخَمْرُ  
وَقَلْبِي فِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةُ  
لَانْسَةِ فِي الْحَيِّ شَيْخَتُهَا الْفَسْرُ  
وَقَوْرُ وَرَيْعَانُ الصَّبَا يَسْتَنْفِرُهَا  
فَتَأْنُنُ أَحْيَانًا كَمَا تَأْنُنُ الْمُهْرُ  
تُسَالِلُنِي : مَنْ أَنْتَ ؟ وَهِيَ عَالِيَسَةُ  
وَهِيَ بَقِيَّتِي مِلَّتِي عَلَى خَالِيهِ نَحْرُ  
فَلَقْتُ كَمَا شِئْتُ وَشَاءَ لَهَا الْهَوَى :  
« قَرَيْلِكَ » قَالَتْ : أَيُّهُمْ فَهْمٌ تَحْنُرُ  
فَلَقْتُ لَهَا : « لَوْ شِئْتُ لَمْ تَقْعَنْتِي  
وَلَمْ تَعْنَالِي عَنِّي وَعَيْنُكَ بِي خَبِيرُ »

فَقَالَتْ: طَقْدَ اَزْزِي بَكْ الدُّغْرُ بَعْدَنَا،  
 فَقُلْتُ: «مَعْلَا اللّٰه بِلْ اَنْتِ لَا الدُّغْرُ،  
 وَقُلْتُ: أَفْـرِي لَا اَرِي لِي رَاخْـةُ  
 إِذَا الِهْمُ اَسْـلَانِي اَلْحَ بِي الِـهْـجُـرُ  
 خَـأْـي اِنَادِي شُونَ مَـيْـدَاةَ ظَبْـيْـةُ  
 عَـلَى شَرْـهَرِ ظَفْـيَاةَ جَلْـهَا الدُّغْرُ  
 تَجَفُّلُ جَـيْـنَا لَمْ تَنْتُو كَانْـمَا  
 تُنَادِي طَلَا بِالْوَلَاةِ أَهْـجَزَةُ الحُضْرُ

وأياً ما كانت البواعث المباشرة لقول القصيدة أو تفسيرات رموزها التي قدمها دارسو أبي فراس انطلاقاً من الظروف الزمانية المحيطة بها، فإن اللوحة تبقى تمييزاً شعرياً متكاملًا تجسد حالة «الحب» عند فارس عاشق، وتحمل حيوية في التعبير وديناميكية في التصوير، تساعدنا على تخليق مستقل للحالة الفنية دون حاجة إلى ربطها بالزمان أو المكان والحدث، وهو استقلال يمثل أول شرائط الديمومة والخلود للعمل الفني .

ولعل من أول ملامح هذه الحيوية وتلك الديناميكية في النص ما يمكن أن نطلق عليه : «الدرامية المرنّة»، ونعني بالدرامية وجود خط حوارى متصل يتخلل أبيات اللوحة جميعاً، ونعني بالمرنونة تنوع أطراف الحوار والانتقال المستمر من المتكلم الأول إلى الثاني إلى الثالث إلى إichاءات الأفراد والجمع والتذكير والتأنيث التي تظهر حيناً، وتشف عن نفسها حيناً آخر، ولكنها في كل الحالات تشعرنا أن هنالك حواراً ما، وربما كنت أنت طرفاً فيه .

ويبدأ الحوار بصورة يظهر فيها المسؤول دون أن يظهر السائل، ولا تعطي الصياغة من ملامحه إلا أنه «صوت» متكلم مفرد دون أن يحدد إن كان سائلاً أو سائلة، ثم إنه «صوت» لا يطرح السؤال قبل أن يقرر الحالة التي تبدو له محيرة، وقبل أن يقررها بفعل «أراك» الذي يوحى بالملاحظة الطويلة الدائمة على عكس ما يمكن أن توحى به



عبارة مثل «لماذا أنت ؟» أو «ما بالك ؟» الصوت المجهول إذن منهش لعدم نمكته من الربط بين حقيقتين ؛ أولهما أن الهوى متمكن في الفؤاد يستطيع أن ينهى وأن يأمر ولا بد أنه يعلم كذلك ، وهو يقابل بالتجاهل والصدود ، وأن من شأن ذلك أن يقود إلى نفاد الصبر وانهمار الدمع :

اولك غصبي النثع شيمكة للصنبر

اما للهوى نهى عليك ولا امر

ومن هنا يأتي الصوت المجهول التأكيد المتسائل في بداية اللوحة وكأنه ينبعث من تنوء زمني سابق على القصيدة والحدث ، موغل إلى لحظة غير محددة البدء ، تخلخل من خلالها القصيدة مرجعية الإطار الزمني التقليدي لبداية الحدث التي تترتب عليها بالضرورة مرجعية مماثلة لنهايته ، لكننا من خلال هذا البدء ندخل إلى ديمومة الحدث .

إن هذا لتساؤل يفجر «مونولوجاً» لا يتم فيه التوجه بالحديث إلى الصوت السائل ، وإنما يحدث فيه الشاعر نفسه ، فالشوق مشتعل واللوحة كامنة ، ولكن بينها وبين ضوء النهار صرامة الكتمان ، والتحكم في الملامح وقنوات الدموع ، فإذا ماجاء الليل واسترخت عيون الرقباء انبسطت في الصدر يد الهوى ، ونودي الدمع المتكبر المتأني ، والذي يزيد حبسه النار اشتعالاً ، نودي فألحق به الذل ، وأسيلت كبرياؤه على الخنود ، ومع أن الدمع إذا سال من شأنه أن يخفف من وهج النار ، فإن الصبابة تذكيها حتى لتكاد تضيء بين الضلوع من شدة توهجها .

ولن ينتهي هذا «المونولوج» بالعودة إلى «الصوت» السائل ، وإنما سيعبر إلى بؤرة الحدث لكي يفتح «ديالوجاً» آخر ، أو بتعبير أدق لكي يمهد للديالوج الآخر بتغيير دفة الحوار من الحديث الداخلي إلى الحديث الخارجي ، منه إليها ، والجملة التي يتم من خلالها ذلك التحول جملة صالحة من الناحية النحوية لأن تكون امتداداً للنغمة الأولى ، أو أن

تكون بداية للنخمة الثانية ، لأنها جملة نداء حذف منها حرف النداء ، فأصبح صالحاً لأن تكون جملة إخبارية أو جملة نداء ، وسوف يستمر البيت بأكمله صالحاً للأمرين :

**مُعَلِّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتِ دُونَهُ**

**إِذَا مِتُّ ظَمِئْتُ فَمَا نَزَلَ الْقَطْرُ**

ولن يحدد المسار الجليد سوى الفعل الثاني من البيت التالي :

**حَفِظْتُ وَفَنَيْتُ الْمَوْتَ بَيْنَنَا**

**وَاحْسَنَ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لِكُلِّ الْغَدْرِ**

إذا اعتبرنا الفعل «ضَيْعْتُ» موجهاً إلى المخاطبة وضمير الخطاب بعد اللام «لك» مكسوراً وحتى هذا الفعل صالح من الناحية العروضية والنحوية لأن يكون استمراراً للتمهيد السابق فيما لو قرأ الفعل «وَضَيْعْتُ» بفتح العين ، على أن التاء للتأنيث ، والفاعل ضمير غائب ، وهي قراءة سوف يترتب عليها أن نعتبر كاف الخطاب بعد اللام مفتوحة ، ويكون الخطاب فيها عاماً على طريقة شعر الحكمة ، وربما يرجع من هذا التوجه شيوع صورة الغائبة في البيتين التاليين اللذين يكرسان التناقض بين سلوك «الظبي الظالم» و«الأسد المظلوم» :

**بِنَفْسِي مِنَ الْفَانِينَ فِي الْحَيِّ غَسَادَةٌ**

**هُوَ أَيْ لَهَا تَلْبٌ وَيَهْجَأُهَا غُرٌّ**

**تُرْوَعُ إِلَى الْوَاشِينَ فَيَ وَإِنْ لِي**

**لِلنَّأِ بِهَا عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ وَقُرٌّ**

ولسوف يقود هذا التمهيد إلى المواجهة الصريحة بين الضميرين «أنا» و «أنت» ، وهي مواجهة تعلن عن رغبة في الاقتراب مع أن هذا الاقتراب لابد أن يئسى على «الابتعاد» عن أحياء آخرين ، وتعلن عن رغبة في «المودة» مع أن هذه المودة لابد أن تُبنى على «معاداة» أحياء آخرين :

**بَنَوْتُ وَاهِلِي حَاضِرُونَ لَأَنْتِي**

**أَرَى أَنَّ دَارًا لَمَسَتْ مِنْ أَهْلِهَا قَفَرٌ**

## وحارثت قسومي في هواك وإنهم وليتأي لولا حبك الماء والخمر

لكن موجة التقارب بين الضمائر التي أدت إلى مواجهة بين العاشق والمعشوق من خلال ضميري المتكلم والمخاطبة، لا تلبث أن تعقبها موجة «تباعد» من خلال ظهور صور الغائبة بدلاً من المخاطبة، سواء تبدلت هذه الصور في الصفات أو في الضمائر أو الأفعال، وتتراكم خلال هذا الخصائص الأثيرية لديه، الغدر في مقابل الوفاء، والأرن والغفور في مقابل الوقار والاستسلام، وهو ملمح يقود إلى صورة «المهر»، وهو يشكل في التصور مرحلة وسطاً بين وداعة «الغزال» للمعشوق، وشراسة الأسد العاشق، غير أنه في الوقت الذي تشكل فيه موجة الغياب تباعداً، تظهر درامية الحوار لكي تحدث توازناً وتقارباً، ويتمثل هذا من خلال أفعال السؤال والإجابة التي تتردد بصورتها الصريحة ست مرات خلال أربعة أبيات متتالية، تبدأ بالسؤال «تسألني من أنت؟» وهي صيغة تعكس في ذاتها رد فعل لجانب من الحوار غير القولي تجسد في صيغة الوفاء، واستشف من فعل «الأرن» الذي يدل ضمناً على وجود فعل آخر لم يشر إليه، وهو فعل «التقرب» من العاشق الذي كان الرد عليه «الأرن» من المعشوق، وهكذا تسبق هذه الأفعال بمجموعة أفعال حوارية ضمنية، وتلوها أيضاً امتدادات لصورة الحوار، لكنها تنقلب إلى حوار داخلي يتمثل في هذا الاستسلام الهادئ للصراع العنيف:

وَقَلْبُكَ أَمْرِي لَا أَرَى لِي رَحْمَةً  
إِذَا لَهْمُ أَسْلَانِي أَلَحَّ بِي الْهَجْرُ

إن هذا الاستسلام سوف تتسع معه فجوة البعد، فتبدو كأنها فوهة متسعة في الوادي «ميتاء» تفصل بينهما، وسوف تظهر صورة الظبية من جديد، لكنها هذه المرة ليست الظبية المستأصلة، ولا حتى الظبية / المهر النافرة، وإنما هي الظبية المذعورة، التي تقترب في تلهف كأن المسافة بينها وبين ولدها تتسع لأن أقدامه لم تساعده في الوادي على الركض، وسوف يتشعب طرف الحوار وتتباعد الأصوات، فهو ينادي الظبية وهي تنادي ولدها، والهوة تتسع بين الجميع والوادي يمتص الأصوات المتداخلة، فيخلق منها صوتاً واحداً، هو صوت الفارس العاشق.

إن هذا الفارس العاشق القلق الذي لا يكاد يستقر به المقام في مكان، فهو دائماً طموح إلى ما هو أبعد وأصعب، يكاد يخلع قلقه على جملة الشعرية، وعلى شخصياته التي تكره الرتابة والاستسلام، ولعل شيوع الحوار عنده واحد من مظاهر هذا القلق والتوتر، حيث لا نجد الغنائية الطويلة المسترسلة ذات الصوت الأحادي طريقها إلى شعر أبي فراس، مع غلبة الوحدة وكثرة المناجاة في بعض فترات حياته.

إن حواريات الحب تحتل عنده أيضاً مطالع القصائد فيما يعرف بالمقدمات الغزلية، وهي غالباً ما كانت تكتب من باب «شد الأوتار» استعداداً للهدف الرئيسي للقصيدة الذي كان «المديح» غالباً، ومن هنا فقد كانت تمثل<sup>(١١)</sup> «لدى التقاد ألواناً من التمثل والكذب، ولا تعدو أن تكون طقساً من طقوس الغناء، يرتفع به الشاعر إلى مقام الإنشاد، وليست كذلك مقدمات أبي فراس التي تصور عواطف صادقة ومشاعر حقيقية . . . وهذه المقدمات وثيقة الصلة بنفسه ومعبرة عنها، ومصورة لمشاعرها تصويراً صادقاً، ففيها حديث الحب الذي لا يصدر إلا عن معاناة وتجربة، وفيها دموع تسيل، وأكباد حرى، وقلوب جريحة، وحنين وأسى وشوق وصباية» وفيها «حديث عن الحب لا يصدر إلا عن خير به، وقلوب مجرحة، وحزن ودموع وحنين إلى الحبيبة يفوق كل حد»<sup>(١٢)</sup>.

في إحدى المقدمات الغزلية لقصيدة إخوانية<sup>(١٣)</sup>، يشير أبو فراس صورة «طيف» المحبوبة، وهو يتوسل إلى النوم أن يحل بعينيه لكي يراه، لكن النوم يشارك الطيف التأبى والنفور والهجر :

كَيْفَ السَّبِيلُ إِلَى طَيْفِ زَاوِرَةٍ  
وَالنُّومُ فِي جُمَّلَةِ الْأَحْبَابِ هَلْجَرَةٌ  
مَا بَالُ لَيْلِي لَا تَسْرِي خَوَافِي  
وَطَيْفٌ عَرَفْتُ لَا يَغْسِدُ زَاوِرَةً  
مَنْ لَا يَنَامُ فَلَا صَبْرَ يُؤَاوِرُهُ  
وَلَا خَيْسَالٌ عَلَى شَخْطِ زَاوِرَةٍ

يا ساهراً نَعَبَتْ أَيْدِي الْفِرَاقِ بِهِ  
فَالصَّبْرُ خِلَّةٌ وَالنُّعْجُ ناصِبرُهُ  
إِنَّ الْحَبِيبَ الَّذِي هَامَ الْقَوْلُ بِهِ  
يَنَامُ عَنْ طَوْلِ لَيْلٍ أَنْتَ سَـاهِرُهُ  
مَا أَنَسَ لَا أَنَسَ يَوْمَ الْبَيْتِ مَوْقِفُنَا  
وَالشُّوقُ يَنْهَى الْبُكَاءَ عَنِّي، وَيَأْمُرُهُ  
وَقَوْلُهَا وَتُشَوِّعُ الْعَيْنَ وَالْكَفَّ  
«هَذَا الْفِرَاقُ الَّذِي كُنَّا نُحَاذِرُهُ»  
هَلْ أَنْتَ يَا رِفْقَةَ الْعُشَّاقِ مُخْبِرَتِي  
عَنِ الْخَلِيطِ الَّذِي رُمْتُ أَبَاعِيْرُهُ  
وَهَلْ رَأَيْتَ أَمَامَ الْحَيِّ جَارِيَةً  
كَالْجُوْنِ الْفَرِّ، تَقْلُقُوهُ جَانِبُهُ  
وَأَنْتَ يَا رَاكِبًا تَزْجِي طَيِّبَةً .  
يَمْنَعُ طَرِيقُ الْحَيِّ لَيْلًا أَوْ يُزَكِّرُهُ  
إِذَا وَمَنْلَتْ فَتَعْرِضُ بِي وَقُلْ لَهُمْ :  
«هَلْ وَاعِدُ الْوَعْدِ يَوْمَ الْبَيْتِ ذَاكِرُهُ»  
مَا أَطْجَبَ الْحُبُّ يُنْسِي طَوَّعَ جَارِيَةٍ  
فِي الْحَيِّ مَنْ عَجَزَتْ عَنْهُ مَسَاعِيرُهُ  
وَيَنْقُصِي الْحَيُّ مِنْ جَامٍ وَغَايَةٍ  
كَيْفَ الْوَصُولُ إِذَا مَا نَامَ سَاهِرُهُ  
يَا أَيُّهَا الْعَازِلُ الرَّاجِي إِنَّا بَقَّةُ  
وَالْحَبُّ قَدْ نَشِيبَتْ فِيهِ أَظْفَارُهُ  
لَا تُفْنَعِلَنَّ فَمَا تَدْرِي بِخُرْقَتِهِ  
أَنْتَ عَالِيَةٌ أَمْ أَنْتَ غَالِيَةٌ؟

إن شيوع القلق والحيرة والدرامية هنا، لا يأتي فقط من اعتماد بنية التركيب على الحواريات المتصلة والمتداخلة، ولكنه إضافة إلى ذلك يأتي من شيوع صيغ الاستفهام والنداء، وهي صيغ تستدعي مشاعر القلق والبحث عن الآخر الذي يشكل طرف الحوار، وفي خلال هذه الصورة القصيرة تطرح سبع علامات استفهام وأربع صرخات نداء، وعلامات الاستفهام تبعث الحيرة في المكان والزمان والمطلق والمحدد، وحيرة المكان غالباً ما تشوبها ملامح مكانية، فالتساؤل : «كيف السبيل؟» و«كيف الوصول؟» يلحقهما ملمح زمني يتصل بالليل الذي عليه أن يقدم الغطاء الضروري لكي يتحقق المكان الشعري، فالسبيل إلى «الطيب» غطاؤه نوم «العاشق»، والسبيل إلى «الوصول» إلى المحبوب غطاؤه نوم «السامر» الرقيب، وهذا التشابك بين المكان والزمان، واعتماد كل منهما على الآخر، يزيد من درجة القلق، لأنه يقلل من إمكانيات اللقاء لكل من الطيب والمحبوب، وفي الوقت الذي تتعلق فيه صور الاستفهام السابقة بالمطلق خللوا من صيغ النداء، تأتي صيغ أخرى مشفوعة بالنداء، فتحدد ذلك المطلق، وتبعث لونا من الإيهام بأن التساؤلات الحائرة وجدت من يصغي إليها، ويطلب بالإجابة، ويزداد ذلك الإيهام عندما نجد المنادي مفردة مؤنثة : «هل أنت» فيشير الضمير صورة المحبوبة للوهلة الأولى، لكننا لا نلبث أن نكتشف أن الضمير موجه إلى رفقة العشاق، لكن بعد أن يكون الالتباس قد أحدث لونا من التماس .

لكن هناك صيغاً أخرى يرتبط فيها النداء بصيغ خبرية أو إنشائية غير الاستفهام، وهي صيغ تلون في النسيج النفسي والبنوي للنص، وتجعل الخطوط متداخلة فيه تداخل الألوان الدقيقة في اللوحة المحكمة .

إن النداء يرتبط في إحدى هذه الصور بجملة خبرية، تبرز التناقض الحاد بين العين الساهرة والعين النائمة الناعمة :

يَا سَاهِرًا نَعَبْتُ أَيُّدِي الْفِرَاقِ بِهِ  
فَالصَّبْرُ خَائِلَةٌ وَالنَّفْعُ نَاصِرَةٌ

إِنَّ الْحَبِيبَ الَّذِي هَامَ الْفؤَادُ بِهِ

يَنَامُ عَنْ طُولِ لَيْلٍ أَنتَ مَنَاهِرُهُ

وهو يرتبط مرة أخرى بجملة إنشائية متضرعة ، تحمل المتادى رسالة ، تستشير الذكرى ، وتستحث الوعد :

وَأَنْتَ يَا رَاكِبًا يُزْجِي مَطِيئَتَهُ

يَمْنَعُطَرِيقَ الْحَيِّ لَيْلًا أَوْ يُبَاكِزُهُ

إِذَا وَصَلَتْ قَفَرُضْنِي وَقُلْ لَهُمْ :

«هَلْ وَاعِدَ الْوَعْدُ يَوْمَ الْبَيْتِ ذَاكَرُهُ»

ثم يرتبط مرة ثالثة بمزيج من الصيغتين كما هو الشأن في الصيغة الأخيرة التي يرتبط فيها المتادى «العاذل» بصيغة من صيغ النهي «لا تشعلن» ، تعقبها جملتان استفهاميتان قصيرتان «أأنت عاذره أم أنت عاذله؟» .

وعلى ذلك النحو يستطيع الشاعر أن يصطاد «الطيف» النافر الذي هو صورة معادلة للغزال الشارد والمهر الأرن ، وليس من الضروري أن يكون قد اصطاده في شبكة العاشق ، فالمهم أن يكون قد جسده في شبكة الشعر .

يشير دارسو أبي فراس إلى إحدى الظواهر التعبيرية التي تتكرر في غزلياته ، وهي ظاهرة «الفجريات»<sup>(١٤)</sup> أو «الصباحيات» ، وهي تلك الظاهرة التي تتخذ من الحد الفاصل بين الليل والنهار ، حين يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود ، موعداً لتسلل العاشق ، عائداً من ديار محبوبته ، بعد أن كان قد احتفى بجنح الليل ، فتسلل إليها وقضى بالقرب منها ساعات من المتعة والسرور لا يصبحهما فيها إلا زق الخمر في بعض المواقف وقد يصبحهما العفاف أحياناً ، وهذه الظاهرة تتكرر كثيراً في شعر أبي فراس ، ويرسم خلالها لوحات من شعر الغزل الجميل في مثل قوله<sup>(١٥)</sup> :

لَمَسْنَا رِدَاءَ اللَّيْلِ وَاللَّيْلُ رَاضِيٌ

إِلَى أَنْ تَرَكْنِي وَأَمْسَتْ رَضِيٌ

وَيَنْفُذَا كَغُصْنَيْ بَانَةٍ غَابِئَتُهُمَا  
إِلَى الْمُتَّبِجِ رِيحًا شَتَالٍ وَجَنُوبٍ  
بِحَالِ تَرْتُّ الحَاسِرِينَ بِغَيْظِهِمْ  
وَتَطْرِفُ عَنَّا عَيْنُ كُلِّ رَقِيبٍ  
إِلَى أَنْ بَدَا ضَوْؤُ الصَّبَاحِ كَانَّةً  
مَبْأَرِي نُصُولِي فِي عِذَارِ خَضِييِبٍ  
فَمَا لَيْلٌ قَدْ فَارَقَتْ غَيْرَ مُنْتَمٍ  
وَمَا صُبْحٌ قَدْ أَقْبَلَتْ غَيْرَ حَبِيبٍ  
أَوْ قَوْلُهُ (٣٧) :

وَكَمْ مِنْ لَيْلَةٍ لَمْ أَزُودْ مِنْهُمَا  
خَنُتٌ لَهَا وَأَرْقَنِي الْكَانُ  
قَضَانِي النَّيْنِ مَاطِلُهُ وَوَالِي  
إِلَى يَهَا الْفَوَادِ الْمُسْتَطَاطُ  
فَبِتُّ أَغْلُ خَمْرًا مِنْ رَضَابٍ  
لَهَا سَخَرُ وَلَيْسَ لَهَا خُمَارُ  
إِلَى أَنْ رَقَى ثُوبُ اللَّيْلِ عَنَّا  
وَقَالَتْ قُمْ فَفُذِّ بَرْدَ السُّوَارُ  
وَوَلَّتْ تَسْرِقُ اللَّحْظَاتِ نَحْوِي  
عَلَى فَرْقٍ كَمَا لَلَّتْ فَتَ الْمُتَوَارُ  
فَمَا ذَاكَ الصَّبَاحِ فَلَسْتُ الْبَرِي  
أَشْنُووقُ كَمَا إِنْ مِثْلُهُ أَمْ ضِرَارُ  
وَقَدْ غَابَتْ ضُوءُ الصَّبَاحِ حَتَّى  
لِطَرَفِي عَنْ مَطَالِعِهِ الْأُورَارُ



وهذا النمط من شعر الفجريات، أشار بروكلمان إلى أن أبا فراس متأثر فيه بنمط من أنماط شعر الغزل في القرون الوسطى، حيث يقول<sup>(٣٧)</sup> : «وجدت بالملحظة في غزلياته معنى الألبا Alba، وهي غرض من أغراض شعر الغزل في القرون الوسطى يصور فراق الحبيب عند طلوع الصباح الذي يعلنه حراس الليل من أعالي الجبال» .

والواقع أن أبا فراس لم يكن بحاجة إلى أن يستعين بفنون الغزل في العصور الوسطى، فهذا النوع من الغزل والمغامرة شاع لدى الشعراء العرب وعلى نحو خاص في قصائد امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة اللذين تأثر أبوفرّاس دون شك بمغامراتهما الفجرية، وهو يرسم صورة الحب الفارس في بعض ملامحها، لكنه يظل دائماً محتفظاً بأصالته ولامحه الخاصة، وهو حين يمتص بعض الرحيق من بستان الأدب العربي قبله، فإنما يمتصه وهو يمتلك من قبل طاقة كرام النحل في التمثل، وإخراج أشهى ألوان الشهد .

#### ٦ - صورة الطرد والصيد،

إذا كانت الفروسية هي الصفة «المفتاح» في شخصية أبي فراس، التي تجلت في فنون القتال وضروب الشجاعة، وتجسدت في التعبير عن مشاعر الحب والضعف أمام أعين «الظباء» من الصبايا الحسان، فإن من الطبيعي أن تتجلى كذلك في مطاردة الظباء والمها، واقتناص شوارد الحمر، واصطياد طيور السماء، والتعبير عن ذلك شعراً من خلال ذلك الفن الذي اشتهر في ذلك العصر، وأصبح من مكملات الشجاعة والفروسية والإمارة، وهو فن الطرد والصيد .

كان الطرد والصيد يمثل ثقافة طبقة الخلفاء والأمراء والفرسان وحاشيتهم، وكان كثير من الخلفاء يولعون به، ومن هؤلاء المهدي الذي كان يخرج للصيد في مواكب كبيرة ومعه الحرس والحاشية والشعراء الذين يسجلون لحظات الانتصار في معارك المتعة

والترويح، وقد شغف بالصيد كل من جاء بعد المهدي من الخلفاء، وكان يشغف به الفضل بن يحيى البرمكي شغفاً شديداً<sup>(٣٩)</sup> ومن الطبيعي أن يمتد الشغف إلى الإمارات القوية في الدولة كإمارة بني حمدان، وأن تكون فنون الصيد المختلفة ووسائله المتعددة جزءاً مما يهتم به البلاط الحمداني، ليس فقط على مستوى الممارسة، ولكن على مستوى التنظيم والتقنين، ويكفي للتدليل على ذلك أن نذكر أن واحداً من أهم الكتب التي ألقت في ذلك العصر حول هذا الفن كتبت في «بلاط الحمدانيين» على يد الكاتب الشاعر الأديب المنجم محمود بن الحسين الذي اشتق له اسم من حروف بدايات المواهب المتعددة التي اشتهر بها «كاتب، شاعر، أديب، منجم» فأطلق عليه «كشاجم» والذي كتب، من بين ما كتب، رسالة عن «المصايد والمطاردة» عدت من المراجع الهامة في ذلك الصدد، إلى جانب دلالتها على شيوع ذلك الفن في العصر عامة، وفي بلاط الحمدانيين حيث محيط أبي فراس خاصة .

كان العصر عصر تباهي كبار الفرسان بالبراعة في فنون الصيد بدءاً من صيد ضواري الوحوش التي ترعب الصائد لشجاعاتها وقوتها، وانتهاء بصيد صغار الطيور التي تدق على الصائد لسرعتها وروغاتها، وكان عصر تباهي كبار الشعراء بأنهم بارعون في وصف الصيد وأدواته ورحلاته والتقاط دقائق لحظاته وسوانح فنونه، كان المتوكل يولع بالصيد ولعاً شديداً، وكان «المعتضد» يولع بصيد الأسود ويتقدم لصيدها وحده في بعض الأحيان كما يقول كشاجم<sup>(٤٠)</sup>، في الوقت الذي كانت فيه الصورة المثلى لصيد الأسد موضع التنافس في إبداع شعراء العصر وتأليف كتابه الذين كانوا يستحضرون الصور العربية القديمة في هذا الشأن لكي يعيدوا إمتاع معاصريهم بها، ومن الأعمال الأدبية ذات الدلالة في هذا الشأن أن يعمد كاتب مثل بلديع الزمان الهمذاني<sup>(٤١)</sup> وهو يكتب مقاماته فيستثير من بين صور الشعر القديمة صورة صيد الأسد على يد بشر بن عوانة، في إطار وصفه للشجاعة والفروسية والحب، حيث كان صيد الأسد مهراً ضرورياً لابنة عمه الحسناء فاطمة التي اشترط أبوها عليه أن يسوق مهراً لها

ألفاً من نوق خزاعة ، وهو يعلم أن الطريق إلى خزاعة يمر بالأسد «داذ» ، فيصرع بشر  
الأسد ، ويكتب بدمه على قميصه قصيدته الشهيرة لابنة عمه :

افطام لو شهنت ببطن خنثر  
وقد لاقى الهزير أخاك يشنرا  
إذا لرايت ليثاً زار ليثاً  
هزيراً اغلب ليثاً لاقى هزيراً  
فينهض إذ تقاعس عنه شهري  
محانرةً فقلت عُقِرَتْ مُهْرَا  
أَنْلَ قِصْمِي ظَهَرَ الْأَرْضَ بَنِي  
رايتُ الْأَرْضَ الثَّابِتَ مِنْكَ ظَهْرَا  
وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبَدَى نَصْرَا  
مَحْدِدَةً وَوَجْهًا مُكْفَهْرَا  
وَفِي يَمْنَائِي مَضَامِي الْحَدِّ أَبْقَى  
بِمُضْطَرِيهِ قِصْرَاعَ الْمَوْتِ أَثْرَا  
وَقَلْبِي مِثْلَ قَلْبِكَ لَيْسَ يَخْشَى  
مُصَاوِلَةَ فَكَيْفَ يَخَافُ نُثْرَا  
وَأَنْتَ تَرُومُ لِلْأَسْبَابِ قِسْوَتَا  
وَاطْلُبْ لَابِنَةَ الْأَعْمَامِ مَهْرَا

وعندما أشار بديع الزمان الهمذاني في مقامة أخرى إلى صيد الأسود<sup>(٣١)</sup> ، اختار  
مدينة حمص التي كانت واحدة من مواطن أبي فراس مسرحاً لمقامته ، وبديع الزمان  
كان يعكس بالتأكيد اهتماماً في عصره بالحديث حول الصور الشعرية المثلى للصيد ،  
وفي قمتها الحديث عن شجاعة الأسد وصيده دون شك ، والمقارنة بين فحول الشعراء  
في وصف هذه المشاهد ، وهاهو صاحب «الصبح المنبي عن حيشة المتنبى» يختار وصف  
صيد الأسد لكي يقارن من خلاله بين قصيدة بشر بن عوانة التي أشرنا إليها ، وقصيدة  
البحري في وصف مبارزة الفتح بن خاقان للأسد وقصيدة المتنبى في مدح بدر بن عمار

وقد قتل أسداً، وهرب منه أسد آخر، ويضاف إلى ذلك ما تناقلته كتب الأدب من قصائد في وصف الأسد لابن المعتز، والشريف الرضي، وابن الرومي وأبي العلاء وغيرهم<sup>(٣)</sup>، وامتدت نزعة وصف الصيد في صوره المختلفة فيما عرف بالطرديات التي كانت تلبس غالباً صورة الأراجيز، ولأبي نواس نحو خمسين طردية من عيون شعره، وكان ينزع فيها غالباً نحو «الإغراب» على عكس ما منراه عند أبي فراس الحمداني في طرديته الرجزية، وهذا النوع من القصائد يتميز بالاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للصيد، وأدواته، وآلاته، ووسائله، والتقاط صور طريقة من خلال ذلك، فمقتار الصقر صولجان، وألسنة الكلاب اللاهثة لحي متدلّية على الذقون، وأصابع حراس الكلاب وهم يتحتون بها كأنها أنامل دقيقة لسيدة تنقي ثمرة القطن من بذورها، والطيور التي تقع فريسة الصيد ترسم صورة السجد الركع كما يقول ابن الرومي، وهي بين من يريد المقام ومن يريد الرحيل فيحال بينها وبين ما تريد، وعند شعراء آخرين تبلغ كلاب الصيد من المهارة في الحركة في الظلام والزحف حداً يجعلها كالأنفى، ومقلتها تنطلق كالشهاب نحو الصيد، فلا تخطئ أبداً، أما البازي فمقلته صفراء لامعة كمسمار الذهب، وهو يرفع رأسه كالأمير، يفرق عطاياه، ويهب ما يصيد، ومنسره كسنان الرمح المنضّب بالدماء، وسيفانه مكسوة بشعر متهدل كأنه الكتان الأبيض المسترسل الأهداب، وصدرة كالرخام الناعم، أو كالمصحف المزخرف المسطور .

فى وسط هذا المناخ الشعري تجيء طردية أبي فراس، وهي تجيء على بحر الرجز شأن كثير من الطرديات في هذا المجال، لكنها تخالف أراجيز أبي فراس الأخرى من حيث عدم جنوحها للغريب كما كان الشأن في أرجوزته في وصف الطبيعة<sup>(٣)</sup> التي بنيت على مشطور الرجز وقافية القاف :

أَشْرَافُ الطَّيْفِ الْمَطَارِفُ  
أَجْرٌ لَمْ يَنْعَ عَشِيرَةُ  
وَالصُّبْحُ فِي أَفْقَائِهِ يَسْتَوِى  
طَائِبٌ قَافٍ مِنْ ظِلَامٍ لَاحِقِ

وقد بلغت هذه الأرجوزة ثمانين بيتاً مشطوراً، وامتلأت بغريب الألفاظ المألوفة في هذا الفن، على حين بلغت أرجوزته الطردية المزدوجة مائة وسبعة وثلاثين بيتاً، وقد اعتمدت على نظام القافية المزدوجة التي يتوافق فيها الشطران في كل بيت في القافية التي تتغير من بيت إلى آخر .

وقد اعتمدت الطردية على تقنية القصص والحوار، مما أشاع فيها غمطاً من الدرامية والحياة، ولكن المسحة اللغوية المألوفة جعلت هذه الدرامية تختلف قليلاً عما رأيناه من قبل في حوارياته في قصائده الغزلية حيث تضيق دائرة الحوار هناك بين العاشق المتوله والمعشوق المتدلل، وتقود المشاعر الدقيقة المتصارعة الحوار داخل مسارب النفس، فلا يقوى على التعبير عنه إلا اللفظة الخاصة والصورة الدقيقة غير الشائعة، أما دائرة الحوار هنا فقد اتسعت لتعكس جو المرح والبهجة والتبسط في رحلة استمرت سبعة أيام، فقد ظهر في الصورة «الصقار» الذي يعني بصقور الصيد، و«الفهّاد»، و«الطباخ»، و«صاحب الشراب» و«منسق الصحاب»، ومجموعة من «الفلمان»، وعشرون من الأصدقاء، وهذه الدائرة المتسعة لا تصلح لها لغة الحوار الموجز المكثف الذي رأيناه في رائيته الغزلية :

تسائلني من أنت وهي عليمة

وهل لكئي مكئي على حاله تُكُرُ

فقلت كما شأنت وشاء لها الهوى

فتيلك قالت : أيهم فهم تُكُرُ

وإنما تصلح لها لغة أقرب إلى «اللغة الشعبية» وحوار أقرب إلى التبسط والمزاح بين الأمير وأتباعه وأصدقائه، وهو مزاح يندم الأمير نفسه على المبالغة فيه أحياناً :

لَمْ تُبَيِّنْ غَايَةَ الْكُذْبَانِ

ولم تُقِمْني أَكْثَرَ المَلَامَةِ

على مُزاحي والرِّجَالُ حُضُرُ

وهو يُزِيدُ حُجْلاً وَيُخْصِمُ

إن القصيدة تبدأ بنغمة تقريرية عن أن العمر الحقيقي هو أيام السرور وليس طول أعوام الحياة ، وأن هذه الأيام قليلة يكاد يعدها ، ومنها رحلة الصيد هذه :

مَا الْعَمُرُ مَا طَالَتْ بِهِ النَّهَارُ  
الْعَمُرُ مَا قَمَّ بِهِ السُّرُورُ  
لَوْ شِئْتُ مِمَّا قَدْ قَلَنْتَ جِدًا  
عَسَنْتَ أَيَّامَ السُّرُورِ عَدًا

ثم تبدأ حركة الاستعداد لرحلة الصيد في شكل مجموعة من الأبيات تعتمد على اللغة المجردة المكونة من جمل بسيطة ، تبدأ بأفعال الأمر في صور الإثبات والنفي ، وتشكل مقاطع حوارية يتحرك فيها الصوت في اتجاه واحد ، من الأمير إلى الصقار والفهاد والطباخ :

نَقَوْتُ بِالصَّفْقِ أَرْدَاتِ يَوْمٍ  
عِنْدَ التَّيْبَاهِي سَخَرًا مِنْ نَوْمِي  
قُلْتُ لَهُ لَظَنُ سَبْعَةٍ يَبَارَا  
كُلُّ نَجِيبٍ يَرِدُ الْعُجْبَارَا  
يَكُونُ لِلْأَرْزَبِ مِنْهَا الثَّنَانِ  
وَحَمْسَةُ ثَمَرَةٍ لِلْفِرْلَانِ  
وَأَجْفَلُ حِلَابِ الصَّيْدِ مُؤَيَّنَيْنِ  
فُرْسِلَ مِنْهَا الثَّنَيْنِ بَعْدَ الثَّنَيْنِ

إن مستوى اللغة هنا يذكر بمقطوعة بشار المشهورة :

رَبَابَةُ رُبَّةِ الْبَرَبَاتِ  
فَصْنُوبُ الْخَلِّ فِي الرُّزَاتِ  
لَهَا عَشْرُ بَجَاجَاتِ  
وَبِكْ حَسَنُ الصُّوَاتِ

وهو المستوى الذي خوطب بشار فيه من قبل بعض المتشككين، فأجابهم بأنه يخاطب جاريته بما تفهم، وأن هذا أفضل عندها من «قفا نيك»، وأبو فراس كان موثقاً أيضاً وهو يخاطب صقاره وفهاده وطباخه بهذه الكلمات السهلة .

ثم يعقب هذا المخلل وصف سريع لمسرح الأحداث مكاناً وزماناً وهدفاً، فالمكان «عين قاصرة»، وهو مشهور بغزارة الصيد، وزمان البدء هو ما بين شمسين، واحدة على وشك الأفول، وأخرى على وشك الطلوع، والهدف اللاهي عن مصيره، طيور الدراج التي تصيح في كل النواحي، وهي لا تعلم أن أجالها بيد زوارها الذين أناخوا في المكان، ثم يبدأ المشهد الأول في المعركة، يتحرك صف الرجال وبينهم القائد، ويكون قد سبقهم «مكتشف الصيد» وهو غلام خفيف، ويأتي عجللاً لكي يعلن عن اكتشاف الهدف الأول، ويتقدم الأمير وحده نحوه، فإذا هو بقرة وحشية جائمة على البعد، فيعد نباله، ويلدور دورتين، ثم يسدد فلا يخطئ الهدف :

وَسَيَرْتُ فِي صَفٍّ مِنَ الرُّجَالِ  
 كَأَنَّمَا نَزَحْتُ لِقَائِهِ  
 فَمَا اسْتَوَيْنَا كُلُّنَا حَتَّى وَقَفَ  
 غَلِيمٌ كَانَ قَرِيباً مِنْ شَرَفِ  
 ثُمَّ أَتَانِي عَجِلاً: قَالَ الْمُنْبِقُ  
 فَكُنْتُ إِذْ كَانَ الْعَيْنَانِ قَدْ صَنَقَ  
 سَيْرْتُ إِلَيْهِ فَأَرَانِي جَائِماً  
 فَكُنْتُ هَا يَنْقُضِي وَكَانَتْ نَائِماً  
 ثُمَّ أَخَذْتُ نَبْلَةً كَانَتْ مَهْمِي  
 وَتَرْتُ نَوَازِينَ وَأَسْمَ أَوْسَعِ  
 حَتَّى تَمَعَّنْتُ فَلَمْ أَحْطِ الطَّنْبِ  
 لِحُلٍّ حَتَّى سَقَبْتُ مِنَ الْمُسَبَّبِ

حقق الأمير إذن النصر في الجولة الأولى في مبارزة فردية أشبه ما تكون بالمبارزة التي تحدث في بدايات المعارك الحربية ، وتحتاج إلى مهارات قريبة منها؛ من حسن اختيار اللحظة ، ودقة الرصد قبل التوجيه ، وفن المباغته ، وحسن استخدام السلاح ، وهو يود أن يجيء المشهد الثاني مشاركة في إحراز النصر بل وأن يفتح هو باب المنافسة . والصورة الطريفة التي تقترب من اللغة الشعبية والتي ترصد القصيدة ، تصور الغلام وقد انتصر في الجولة الأولى ، وتصور جلبة رفاق الصيد وصياحهم وتهليلهم لهذا النصر ، وهو ما يسميه أبو فراس «المعططة» مستخدماً لفظاً دارجاً ، ويعكس المشهد وكان الصحاب يشتمون فيه هو ، وهو يقلل من أهمية النصر والصياح معاً :

ثُمَّ نَعُوْثُ الْقَوْمَ هَذَا بَازِي  
 فَأَيُّكُمْ يَنْشَطِرُ يَدِي رَازِي  
 فَقَالَ مِنْهُمْ رَشَاءٌ : «أَنَا أَنَا»  
 وَلَوْ نَرَى مِمَّا بِيَدِي لِأَعْنَا  
 فَقُلْتُ: قَالِ لَنِي وَرَاءَ النَّهْرِ  
 أَنْتَ يَشْطُرُ وَإِنَّا يَشْطُرُ  
 طَارَتْ لَهُ نُرُجْسَةٌ فَأَرْسَلَا  
 أَحْسَنَ فِيهَا بَارَةً وَأَجْعَلَا  
 عَنَقَهَا فَخَطَعُوا وَمَنَاحُوا  
 وَالصُّنَيْدُ مِنَ التَّبَعِ الصُّيَاغُ  
 فَقُلْتُ مَا هَذَا الصُّيَاغُ وَالْقَلْقُ  
 أَكَلُ هَذَا فَرَحًا بِذَا الطُّنْقِ ١٢

وإذا كان الصحاب قد «عططوا» لأن بازي الغلام قد أصاب صيده وكأنه بذلك انتصر على أبي فراس ضحناً في إحدى جولات الصيد ، فقد انتهز هو أول فرصة لإخفاق بازي آخر لكي يصب سبلاً من التهكم على البازي ، فيتساءل إن كان بازي أم



دجاجة، ويطالب صاحبه بأن يقص جناحيه ليكون مع الطيور الداجنة في البيت، ولا بأس بأن يعلق له جليلاً في رقبته، ويجعله يرعى مع قطع الماعز :

صَحْتُ : أَهَذَا الْبَارُ أَمْ نَجَاجَةٌ  
لَيْتَ جَنَاحَيْهِ عَلَى ثَرَجَةٍ  
فَصْنُ جَنَاحَيْهِ يَكُنْ فِي الدَّارِ  
مَعَ الدَّجَاجِ وَمَعَ الْقَمَارِ  
وَأَعْمِدْ إِلَى جُلُجْلِهِ الْبَيْعِ  
فَأَجْعَلْهُ فِي عَثَرٍ مِنَ الْقَطِيعِ

وإذا كان الحوار الخفيف الذي يشي بالفرح والتحدي والسخرية والتهكم يسيطر على مقاطع القصيدة، فإن الشاعر لا ينسى أن يُعطي لفن التفاصيل الدقيقة الذي اشتهر به هذا اللون من الطرديات فرصة الظهور وهو يصف صقوره وكلابه، فهو في وصفه لأحد البزاة يتحدث عن حسنه وبهرجته وحجمه المتوسط، ويرسم صورة جميلة للنقوش الخفيفة على صدره وكأنها آثار مشي النمر في الرماد، ولعينيه اللتين تقلحان شرراً، وتبعثان من غارين عميقين، ولتسره الفخم، وفخذه المثلثة، وراحته التي تنمر الكف :

جِلْتُ بِيَازٍ حَسَنٍ مُبَهَّرَجٍ  
نُونُ الْعُشَابِ وَقُوْتُ الرُّجَجِ  
رَيْنُ لِرَالِيهِ وَقُوْتُ الرُّيْنِ  
يَنْظُرُ مِنْ نَارَيْنِ فِي عَارَيْنِ  
كَأَنَّ قُوَّتَ صَنْثَرِهِ وَالْهَادِي  
الْأَنْزَعُ عَلَى الدَّرَجِ الرُّنَا  
ذِي مِمْسَرٍ قُحْمٍ وَعَيْنٍ غَالِيَةٍ  
وَقَحْرِ مِلَّةِ الْيَمِينِ وَالْفِرَةِ  
وَرَاخَةٍ تَغْمُرُ كَفِّي سَنِيَّةً  
زَادَ عَلَى قَمَرِ الْجُبْرِ زَادَ بَسْنَةً

وعندما تستقل الرحلة من صيد الطيور إلى صيد الوحوش والظباء، ينتقل معها مستوى اللغة من شاطئ النهر إلى عرض الصحراء، فنحن بالألفاظ الملائمة لوصف القطيع، يتقدمه عجل أفرع، ولوصف المرعى وقد تعهده الوسمي والولي، ولوصف المطر وقد أمده واكف السحاب المتصل الرباب، ويحيى هذا كله في إطار الاهتمام بتفاصيل اللوحة، واسترسال النفس الشعري:

ثُمَّ غَدَا نَطْلُبُ الصُّحْرَاءَ  
نَلْتَمِسُ الْوُحُوشَ وَالظَّبَاءَ  
عَنْ لَنَا سِرِّبِطِنِ الْوَادِي  
يَقْدُمُهُ أَفْرَعُ عَجَلِ الْهَادِي  
قَدْ صَدَرَتْ عَنْ مَهْلَرِ زَوِي  
مِنْ غُبَيْرِ الْوَسْمِيِّ وَالْوَلِيِّ  
لَيْسَ بِمَطْرُوقٍ وَلَا بَكِي  
وَمَزْنَعُ مُقَدَّاتِ بَلْرِ جَنِي  
رَعَيْنَ فِيهِ غَيْرُ مَدْعُورَاتِ  
بِقَاعِ وَلَدِ الْوَأْفَرِ النَّبَاتِ  
مَرْعَاهُ غَدِيقِ السُّحَابِ  
مَوَاجِدُ صِلِ الرِّبَابِ  
مَا زَالَ فِي خَفَضِ وَحْشَيْنِ حَالِ  
حَتَّى أَصَابَتْهُ بِنَا اللَّيَالِي

وتعود اللوحة الطردية بين الحين والحين إلى الصحاب وهم يتصايحون أو يتعاشون، ويأكلون من صيدهم عجل على ظهور خيولهم، يطعمون في مواصلة الصيد الذي يتراكم أمامهم بالمشات حتى لا يجد من يأكله، وهم حين يشربون ينسون تقاليد الشرب، فيعب كل منهم من الزق ما يشاء استجابة لروح المرح والسرور الذي يستمر سبع ليال متصلات:

ثُمَّ انْحَرَفْنَا إِلَى سَفَا مَوْقَرَةٍ  
فِي لَيْلَةٍ مِثْلِ الصَّبَاحِ مُسْتَفِرَّةٍ

حَسْبِيَ أَتَيْنَا نَحْنُ الْخَيْلُ  
 وَقَدْ سُبِقْنَا بِجِيَارِ الْخَيْلِ  
 ثُمَّ نَزَلْنَا وَفَرَحْنَا الْمُصْنِبِ  
 حَسْبِيَ عَيْنُنَا مِائَةُ وَزَيْدِ  
 فَلَمْ نَزَلْ نُغْلِبِي وَتَشْنُوِي وَتُصْنِبِ  
 حَسْبِيَ طَلَبُنَا صَاحِبِنَا فَلَمْ تُصْنِبِ  
 شُورُنَا كَمَا عَنْ مِنَ الرُّقَاقِ  
 بِقَيْسٍ تَرْتِيْبٍ وَغَيْسٍ سَاقِ  
 فَلَمْ نَزَلْ سَبَّحَ لَيْسَالُ عَنَدَا  
 أَسْعَدَ مَنْ رَاحَ وَخَفَى مَنْ عَمَدَا

لقد قدم أبو فراس، استكمالاً لصورة الفارس، صورة فريدة لعالم الصيد والقنص، وقدم للشعر العربي طردية متميزة، ربما لأنه لم يكن شاعراً في رحلة صيد يريد بقصيدته أن يزيد من متعة الأمير الذي يتبعه، ولكنه كان أميراً شاعراً، أراد بقصيدته أن يزيد من متعة الأصدقاء والغلمان المرافقين له .

#### ٧ - صورة الأسير:

تتداعى بعض كلمات اللغة وتجاذب وتشتد الصلة بينها، فإذا ذكرت إحداها استدعت الأخرى أو الأخريات نظراً لألفة الربط بينها، ومن بين هذه الكلمات: «أبوفراس - الأسير» فقد ارتبطت الكلمتان في تراث الفروسية والشعر العربي، وأصبح أبوفراس يُعدُّ أشهر أسير أو نموذجاً للأسير، وربما لا يعود ذلك إلى أنه أطول من قضى في الأسر مدة، أو أشد من عانى ألمًا، أو أرفع من أسررتبة، بقدر ما يعود إلى قدرة تعبيره الشعرية الرائعة عن هذه الفترة الدقيقة من حياته، وهي قدرة لم تتفجر داخل جدران السجن الضيقة فحسب، وإنما كانت قد تفجرت كذلك من قبل في فضاء الحرية الواسع الذي عبّ منه أبوفراس فروسية وصيداً وعشقاً، وعلى قدر ما بين الفضاءين من تباعد، ظهرت طراوية هذه الطاقة التعبيرية التي تجاوزت مع النفس الشاعرة لصاحبها،

فكانت أجنحته في السماوات المفتوحة بلا حدود، كما كانت شمعته حين ضاقت به الأرض بما رحبت، وعكست في الحالتين صورة من أجمل صور التعبير عن المشاعر الصادقة قوة وضعفاً في الأدب العربي .

لقد هزت روميات أبي فراس أو قصائده في الأسر مشاعر قراء الأدب العربي من بين أبناء اللغة أو من المترددين إليها من لغات أخرى، وأثارت كثيراً من التساؤلات، سال في سبيل الإجابة عنها كثير من مداد الدارسين مما قد نكون في غير حاجة إلى الحديث عنه إلا من باب الإجمال والتذكير، لكي نعطي مساحة أكبر للاتصال المباشر بيننا وبين النص الشعري ذاته، ولكي نتخفف قليلاً من مساءلة الأحداث، وتحول إلى محاوره النصوص . كانت مشاعر بعض الأدباء والنقاد في مواجهة الروميات تبدو متوهجة، مع إحساسها بأنها لم تجد من الكلام ما يعبر تماماً عن وهج هذه المشاعر، يقول الدكتور زكي مبارك عند حديثه عن «الروميات»<sup>(٧٤)</sup> : « كن كيف شئت من قوة القلب، ثم اقرأ روميات أبي فراس فستعرف أن القوة الإنسانية في حاجة إلى من ييكها حين تزول، وليت القلم يطاوعني لأشرح بعض ما أريد، وأنا أريد أن أقول : إن عفوان الرجال من كنوز الحياة، ولكنها كنوز معرضة للتزييف حين يعروها الخمود، العفوان في الرجل الشجاع هو أنضر من الصبابة في الوجه الجميل، والصبابة تجد من ييكها حين تزول، أما العفوان حين يخمد فلا يجد من يشبعه بطيف من الرثاء» ويضيف قائلاً : «ما قرأت روميات أبي فراس إلا تمثلت زوال الجبال، تمثلت عفوان الفارس الفاتك الذي قضت الأقدار بأن يُمسي وهو في ظلمات من ذلة الأسر، وهزيمة القلب، وانصهار الروح . لا تذكروا آلام المتبي، ولا أشجان المعري، ولا وجد ابن زيدون، كل أولئك أحمالهم خفاف بجانب ما حمل أبو فراس، وما ظنكم بفائد عظيم يذله الأسر حتى يعود طفلاً يتوجع من جراحه ويشكو لأمه» .

وما يقوله زكي مبارك ترجيع لصيحات الإعجاب التي لم تتوقف منذ عصر ابن خالويه حول هذه الروميات حتى اليوم، كما لم يتوقف النقاش حولها على يد الدارسين، بدءاً من تسميتها بالروميات التي يقول عنها الثعالبي : « ولاسيما

الروميات التي رمى بها هدف الإحسان، وأصاب شاكلة الصواب، ولعمري إنها كما قرأته لبعض البلغاء لو سمعته الوحش أنست، أو خوطبت به الخرس نطقت، أو استدعي به الطير نزلت « على حين يسميها غير الثعالي، كابن شرف بالأسريات، ويشير بعض الدارسين المعاصرين تساؤلات حول التسمية<sup>(٣٧)</sup>، ومدى مشروعية علاقتها بالمكان الذي قيلت فيه مع أنها تكاد تخلو من تأثيرات المناخ الرومي من الناحية الثقافية والاجتماعية .

ولا تقل المناقشات كثرة وتشعباً حول فترة الأسر، وعدد مراته، وطريقة الخلاص منه، وهي مناقشات ملأت كثيراً من الصفحات قديماً وحديثاً، وسوف نكتفي بإيراد موجز انتهى إليه أحد دارسي أبي فراس البارزين بعد مناقشته التفصيلية لنحو ثلاثين رواية مختلفة حول فترة الأسر وعدد مراته، يقول الدكتور نعمان القاضي في دراسته حول أبي فراس<sup>(٣٨)</sup> :

«ويمكننا التماساً لوجه الحقيقة في هذه القضية الغامضة أن نصنف الروايات المختلفة التي علجتها إلى ثلاثة اتجاهات : أولها أن الأسر وقع عام ٣٤٨هـ، وأنا أبا فراس قد اقتيد إلى خرشنة، وأصحاب هذه الوجهة هم : ابن النديم . . والشيخ المكين، وابن خلكان، والصفدي، وابن العماد، وابن جماعة، ومن المستشرقين صدر الدين في رده على دفورجاك، ومذهب هؤلاء جميعاً بأن أسر أبي فراس قد استمر سبع سنوات .

والاتجاه الثاني، يذهب أصحابه إلى أن الأسر قد وقع عام ٣٥١هـ، وهم : ابن خالويه، والقاضي التنوخي، ومسكويه، والأنطاكي، وابن ظافر، وابن الأثير، وأبو الفدا، وابن الوردي، والنهبي، وابن تفرج بردي، ومن المحدثين : زكي المحاسني، وشوقي ضيف، وسامي الدهان، وأحمد بدوي، وإتمام الجندي، ومن المستشرقين : رودلف دفورجاك، وماريوس كاتار، وفازيليف، وهؤلاء جميعاً تابعوا ابن خالويه في أن الأسر لم يتعد أربع سنين، انتهت في عام ٣٥٥هـ بافتداء أبي فراس .

أما أصحاب الاتجاه الثالث، فيلعبون إلى أن الأسر قد وقع مرتين، أولاهما سنة ٣٤٨ هـ، وأن أبا فراس سجن بخرشنة، وأنه ركض بحصانه من أعلى الحصن فنجأ . .  
والثانية أسره في منبج عام ٣٥١ هـ وحمله إلى القسطنطينية حيث أقام في الأسر أربع سنين، وأكد هذا بعض المؤرخين من المتأخرين مثل: أفرام البستاني، ويطرس البستاني، وأحمد الزين، وراغب الطباخ، وسليمان الصائغ، وسامي الكيالي، وفاروق عبود، وأسعد طلس، ومحسن العاملي، والأمني النجفي، وفون كريم، وبيروكلمان، وهوار، وفريتاخ، وبلاشير، وغيرهم» ويعد أن يناقش الباحث مختلف الروايات وأسانيدها، ينتهي إلى القول<sup>(٨)</sup> بأنه «لا يبقى أمامنا سوى أنه أسر في عام ٣٥١ هـ، وأن أسره استمر أربع سنوات حتى افتدي عام ٣٥٥ م» ونحن نتفق معه فيما انتهى إليه .

وآخر النقاط التي يدور حولها النقاش هي كيفية الأسر، وأرجح الآراء فيها ما يرويه ابن خلكان في أكثر من موضع في الديوان، من أن ابن أخت ملك الروم خرج في ألف فارس من الروم إلى نواحي منبج، فصادف الأمير أبا فراس يتصيد في سبعين فارساً، فأراذه أصحابه على الهزيمة، فأبى وثبت حتى أئخذ بالجرّاح وأسر .

وعلى أية حال فقد وقع أبو فراس في الأسر لمدة أربع سنوات، كان أبرز رفاقه فيها الشعر الذي تنفس من خلاله كثيراً من المشاعر الإنسانية النبيلة التي حملت ألوان الطيف بين عتاب، وثورة وغضب، واعتداد، واقتخار، وشوق، وضعف، وحنين، وإباء، وتلون اللغة الشاعرة لديه بهذه الألوان المتعددة اللطيف النبيل، واكتسب تاريخ الشعر العربي بعداً جديداً من خلالها، بل أمد هذا في عمر اللغة ذاتها كما يقول زكي مبارك .

لقد كتب أبو فراس خلال فترة الأسر نحو خمس وأربعين قصيدة ومقطوعة، وقد ناقشنا بعضاً منها أثناء الإشارة إلى صورة الأم وإلى صورة الفارس، وسوف نكمل سريعاً الوقوف أمام بعض لمحاتها الفنية بقدر ما يسمح به الحيز المتاح، مدرّكين أن الوقوف التفصيلي أمام الملامح الفنية للروميات، ربما يتطلب كتاباً مستقلاً لاستجلاء

بعض جوانب أسرارهِ الشعرية . إن قصائده الأولى في الأسر تتصارع فيها المشاعر بين التجلد، والفرح، والرجاء، والاعتزاز بالنفس، وهو يخاطب بها سيف الدولة، معقد الأمل وفك الإسار، وفي قصيدته الدالية التي يقول ابن خالويه إن أبا فراس كتب بها إلى سيف الدولة أول ما أسر يسأله المفاداة بأخي امبراطور الروم الذي كان في أسر المسلمين<sup>(٣٨)</sup>، في هذه القصيدة تتداخل كثير من هذه المشاعر وتتجاذب في محاولة لإعطاء صورة للتوازن الشعوري :

نَعُوْثُكَ لِجَفْنِ الْقَرْيَحِ الْمُسَهَّدِ  
لَدَيْ وَلِلْمَوْتِ الْقَلِيلِ الْمَشْتَرُوكِ  
وَمَا ذَاكَ بَخْلًا بِالْحَيَاةِ وَلَهَا  
لَأَوَّلُ مَبْذُولٍ لَأَوَّلُ مُجْتَرَدِ  
وَمَا الْأَمْرُ مَعَ ضِلَعَتِ نَزْعًا بِحَمَلِهِ  
وَمَا الْخَطْبُ مِمَّا أَنْ أَقُولَ لَكَ قَدِ  
وَمَا رَأَى عَنِّي أَنْ شَخَصْنَا مَقَرَّهْمَا  
لِيُذِلَّ الْعَبْدَى إِنْ لَمْ يُصْنَبْ فَكَانَ قَدِ  
وَتَكُنِّي أَخْشَارَ مَوْتٍ بِنِي أَبِي  
عَلَى مَهَوَاتِ الْخَيْلِ غَيْرِ مُوسَّدِ  
وَتَأْبَى وَأَبَى أَنْ أَمُوتَ مُوسَّدًا  
بِأَيْدِي الْمُصَارِي مَوْتِ أَحْمَدِ أَقْبَدِ  
نَحْنُ مَوْتٌ عَلَى الْإِيمَانِ ثَوْبٌ جَلَانَتِي  
وَتَكُنِّي لَمْ أَضْ ثَوْبُ الْخُزْدِ  
وَمَا أَنَا إِلَّا بَيْتٌ أَمْرٍ وَضَرْبٌ  
يُجَنِّدُ لِي فِي كُلِّ يَوْمٍ مُجَرَّدِ  
فَمِنْ حُسْنِ صَبْرِ السَّلَاطَةِ وَأَعْيَدِ  
وَمِنْ رَيْبِ نَهْرِ بِالرَّكْبِ مَتَوَكَّدِ

إن هذه النقطة القوية تبث التوتر الفني من خلال الصراع بين الأشياء وأضدادها على حد قول أبي فراس نفسه : «وما أنا إلا بين أمر وضده» ، لكن مفهوم الضدية في مرآة الشاعر ذات الحساسية البالغة ، لا تتوقف عند ضدية السواد والبياض ، أو ضدية الموت والحياة كما يمكن أن نحس بها رغباً أو رهباً النفوس العادية ، ولكنها تتجاوز ذلك إلى ألوان من الفروق الدقيقة بين طيوف الألوان المتألفة أو المتفارقة ، لا تستطيع أن تعبر عنها إلا اللغة الشعرية الدقيقة ، وتشكل الآيات السبعة الأولى نمطاً لهذه التضادات التي تدور بصفة عامة في فلك التضاد المشهور للحياة والموت ، ولكنها تحرص على نفي أن يكون هذا هدفها ، وتسعى لبناء مفهوم التضاد الخاص لديها . إن الصورة تبدأ من خلال الرمز الشعري الدالّ على القلق ، وهو يتكون في ذاته من صورتين متجاورتين تجسدان وحدة المثلول من خلال اختلاف الدال إن لم نقل تناقضه . فالمثلول هنا هو الأرق والقلق ، وهو يعبر عنه بصورتين هما الجفن القريح والنوم القليل ، ويلاحظ أن كلا من الصورتين تعمل في اتجاه مضاد للآخرى ، فالجفن قريح نتيجة لترسب مواد الدمع والبكاء التي «عششت فيه» وسكنت ، لكن النوم قليل لأن عناصر الطمأنينة قد «فزعت» وشردت ولم تستقر في الجفن ، وبين القرحة «الساکتة» والنوم «المشرّد» يتولد الشعور بالقلق والأرق من خلال صراع الدال والمثلول ، ويتنقل ذلك إلى الصراع بين البخل والبذل ، وهما من معجم أبي فراس في التعبير عن مفارقة الحياة والموت كما أشرنا إلى ذلك عند الحديث عن صورة الفارس ، وتقيم الصورة لنفسها نقيضها الخاص من خلال تشكيل النطق الشعري المتدرج الذي يتشكل هنا من ثلاث صور متعاقبة ، تتمثل الأولى في تأكيد نفي الحرص على الحياة بمعناها المألوف (وإنها لأول مبدول لأول مبتعد) ، وتتمثل الثانية في إبعاد شبح الضيق ذرعاً بالأسر وما يمثله من الخطوب ، فهو ليس عن يقولون للخطوب كفى :

وَمَا الْأَسْرُ مِمَّا ضَيِّقَتْ نَزْعًا بِحَمَلِهِ

وَمَا الْخَطْبُ مِمَّا أَنْ أَقُولَ لَهُ قَسِدِ



وتتمثل الثالثة في استحضار رصيده من الحكمة التي اكتسبها من التجربة والتي تقضي بأن من تعرض لبال الأعداء مصاب لا محالة ، إن لم تكن السهام قد اخترقت جلده ، فيقين الإصابة القادمة متحقق ، حتى كأنها قد وقعت :

**ومازلُ عني أنْ شَخْصاً مُخْرِفُنا**  
**لِشَجَلِ العدى . إنْ لم يُصَبْ فكأنْ قد**

وهذا المنطق الشعري المتدرج بقضاياء الثلاث ، ينفي التخوف من النقيض الشائع (الموت - الحياة) (الأسود - الأبيض) ويؤسس لنقيض شعري جليد ، يتشكل من خلال هذه الدرجات المتعاقبة من حلقات النفي المتصلة ، وتستشعره النفوس الراقية وحدها وليست كل النفوس ، ويتمثل في الإحساس بفكرة النقيض بين نمطين من الموت ، يستريح الشاعر إلى أحدهما ويفزع من الآخر ، وسوف تأتي المفارقة الشعرية الأشد عندما يسرد الشاعر هذين النمطين فإذا بالنمط الذي يفزع منه هو الذي يستريح له عادة معظم الناس ، وإذا بالنمط الذي يستريح إليه ويطلبه هو الذي يهرب منه معظم الناس ، أما النمطان فهما «الموت المَوْسَد» و«الموت غير المَوْسَد» ، وإذا كان الحلم العادي لسائر البشر أن يجدوا عند لحظة الموت من يوسدهم ، ويسبل أجفانهم ، ويكفّنهم ويدفّنهم ، فإن الفرسان كانوا يستكفون أن يموتوا على فراشهم كما يموت البعير ، كما قال خالد بن الوليد في لحظة موته ، ويفضلون أن يموتوا «غير مَوْسدين» وهم على صهوات الجياد ، ولكي يضيف أبو فراس إلى هذه اللمسة مذاقاً خاصاً فإنه يفزع أن يموت مَوْسداً بأيدي النصارى موت الأكمد الأكيد ، وذلك ما يولد لديه كل هذا التناقض ويجعل الجفن قريباً مسهداً والنوم قليلاً مسرداً .

إن الصراع والتوازن في القصيدة لا يتوقف عند جزئيات المقاطع المتجاورة التي تشكل بنية القصيدة ، ولكنه يمتد إلى علاقات المقاطع بعضها ببعض الآخر ، فإذا ما

ساد «القلق مقطعاً مثل الافتتاحية التي أشرنا إليها ، فإن الثقة والاعتزاز بالنفس تغلف مقطعاً آخر ، فيولد التوازن في جو القصيدة ، كما ولد في داخل المقطع :

مَتَى تُخْلِفُ الْيَتَامَ مِثْلِي نَحْمُ قَدَى  
طَوِيلَ نَجَارِ الْمُسْتَفْرِحِبِ الْمُقْلِدِ  
فَإِنْ تَقْتَدُونِي، تَقْتَدُوا شَرْفَ الْعَلَى  
وَأَمْنَرِ عَوَالِدَ إِلَهَا مَعَوِدِ  
وَإِنْ تَقْتَدُونِي تَقْتَدُوا بَعْلَكُمْ  
قَدَى غَيْرَ مَرْتَدٍ لَلْمَسَانِ لَوْ الْيَدِ  
يُطَاعِنُ عَنْ أَهْرَاضِكُمْ بِلِسَانِهِ  
وَيَضْرِبُ عَنْكُمْ بِالْحُسَامِ الْمُهْدِ  
وَمَا كُلُّ وَكَاةٍ مِثْلُ مَوْفِي  
وَلَا كُلُّ وَكَاةٍ مِثْلُ مَوْفِي

وهي نعمة تذكر بما رأيناه من قبل في رائيته - التي كتبت في الأسر أيضاً - وفيها اعتزاز منه بمكانته ومعرفة لقدر نفسه :

سَيَتُكْرِنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جَنَّهُم  
وَفِي اللَّيْلِ الظُّلُمَاءِ يُقْتَدُ الْبِدْرُ

وقد تزداد هذه النعمة عند ما يبلغه في الأسر كما يقول ابن خالويه «كراهية قوم من أهله خلاصه من الأسر» فينطلق صارخاً (٢٠) :

أَمَّا أَنَا أَهْلِي مَنْ تَعْلُونُ هِمَّةً ؟  
وَإِنْ خَلَّتْ أَنْفَى مَنْ تَعْلُونُ مَوْفِدَا  
إِلَى اللَّهِ أَشْكُو عُصْبَةً مِنْ عَشِيرَتِي  
يُسَبِّحُونَ لِي فِي الْقَوْلِ غَيْبًا وَمَعْنَهَذَا

وإِنْ خَارَبُوا كُنْتُ مَجْنُنًا أَمَامَهُمْ  
وإِنْ هَمَّ سَارَبُوا كُنْتُ الْمَهْزُودَ وَالْيَسِيدَ  
وإِنْ نَابَ خَطْبٌ أَوْ أَلَمَتْ مُلْبِئَةٌ  
جَعَلْتُ لَهُمْ نَفْسِي وَمَا مَلَكَتْ قِيدًا

والواقع أننا يمكن أن نميّز بين لونين من نسيج الشاعر التي ترد في إنتاج أبي فراس الشعري في الأسر، واحد منهما ينتمي إلى نمط الشاعر البسيطة أو الشاعر المفردة، والثاني ينتمي إلى نمط الشاعر المعقدة أو الشاعر المركبة، وغالبًا ما تتميز المقاطع باللون الأول، وتنجح القصائد إلى اللون الثاني، كما رأينا في النماذج التي أوردناها، والواقع أن المقطعات التي تحمل هذا اللون من الشاعر البسيطة أو المفردة يمكن بدورها أن تطلعنا على جانبين من صورة حياة الأسير، جانب منهما يعكس صورة الحياة في شكلها اليومي الرتيب والتي جرى تعودها خلال سنوات طويلة من الأسر تقترب من خمسين شهراً، ومن ألف وخمسمائة يوم، ومن خلال هذا النمط من الصور الهادئة، يقدم لنا الشاعر ما يكاد يشبه المذكرات أو الرسائل الصغيرة أو الرد على الرسائل التي ترد إليه من الأخلاء والأصدقاء شعراً، فيكتب مقطوعة صغيرة حول يوم السبت الذي جعلوه يوماً يتزاور فيه الأسرى<sup>(٨١)</sup> :

جَعَلُوا الْأَتِفَاءَ فِي كُلِّ سَبْتٍ  
فَجَعَلْنَاهُ لِلْمُرْتَابَةِ عِيدًا  
وَشَرِكْنَا الْيَهُودَ فِيهِ فَكُنْنَا  
رَغْبَةً فِيهِ أَنْ نَعُودَ يَهُودًا

أو يرسم لوحة شعرية جميلة في لحظة تأمله خلال ساعات الأسر الطويلة عندما يسمع حمامة تتوح على شجرة عالية فيقول: (٨٢) .

أَقُولُ وَلَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حَمَامَةٌ  
لَنَا جَارَتُنَا هَلْ بَاتَ حَالُكَ خَالِي

مَعَاذَ الْهَوَىِّ مَا لَقِيتُ طَارِفَةَ الْهَوَىِّ  
 وَلَا خَطَرَتْ مِنْكَ الْهُمُومُ مِثْلَ  
 أَنْخَمِلَ مَحْزُونِ الْقَوْلِ قَوْلِي  
 عَلَى غَمِّنِ نَالِي الْمَسَافَةِ عَالٍ  
 أَيَا جَارَتَا مَا أَنْصَفَ الْغُرُ بَيْنَنَا  
 نَعَالِي أَقَاسِيكَ الْهُمُومُ نَعَالِي  
 نَعَالِي تَرَى رُوحًا لَدَيَّ ضَعِيفَةً  
 تَرْتَدُّ فِي جِسمِ يَغْتَضِبُ بَالٍ  
 أَيْضُوكَ مَا سُورَ وَتُبْكِي طَلِيقَةً  
 وَيَسْتَحْتُ مَحْزُونٌ وَيَنْتَبُ مَعَالٍ  
 نَقْدَ كُنْتُ أَوَّلَى مِنْكَ بِالنَّمْعِ مُفْلِتَةً  
 وَلَكِنْ نَعَمِي فِي الْحَوَالِثِ غَالٍ

إن مواجهة الحمامة الباكية من الحزين المعنى أمر مألوف في الشعر العربي منذ وقف  
 عترة العاشق أمام الحمام الذي يندب ، فبكي معه ، بل تفوق على الطيور الباكيات : (٨٧)

كَيْفَ السَّلَوُ ؟ وَمَا سَمِعْتُ حَتَامًا  
 يَنْتَبِنُ إِلَّا كُنْتُ أَوَّلَ مُشِيرٍ  
 وَلَقَدْ حَبَسْتُ النَّمْعَ لَا بِخِلَافِهِ  
 يَوْمَ الْوَدَاعِ عَلَى رَسُولِ الْمَعْهَدِ  
 وَسَالَتْ طَيْرُ الدَّوْحِ : كَمْ مِثْلِي شَجَا  
 بِأَنِينِهِ وَحَنِينِهِ الْمَتَمَرِّدِ  
 نَابِئُهُ وَمَنْ دَامَ عِيْ مِنْهُلَّةٍ  
 أَيْنَ الْخَلِيٍّ مِنَ الشَّجِيِّ الْمَكْمَدِ ؟  
 لَوْ كُنْتُ مِثْلِي مَا لَبِثْتُ مَلَاوَةً  
 وَهَتَفْتُ فِي غَمِّنِ الذَّلَا الْمَتَاوِرِ

ومنذ وقف ابن دريد أمام الحمائم الوادعات المتعاقبات على فرع نخلة، المطمئنتات إلى عدم فراق أوطانهن وأعشاشهن، وكان هو وقتها قد خرج من وطنه عمان مسافراً إلى الشمال فقال (٨٤) :

اقول لورقاوين في فرع نخلة  
وقد طفل الإسماء أو جئح العصور  
وقد بسطت هاتاً لتلك جناحها  
ومال على هاتيك من هدم الخمر  
ليهنكما أن لم ثراعا بفرقة  
وما بيا في تشبعت شملكما الدهر  
فلم ان مثلي قطع الشوق قلبه  
على أنه يحكي قساوته الصخر

وابن دريد ليس بعيداً عن عصر أبي فراس ولا عن أصداء شهرته، فقد ولد أبوفرّاس في أواخر حياة ابن دريد، وعندما شب وجد علمه وشعره يملآن الأفاق، ووجد تلاميذه يفلدون إلى بلاط سيف الدولة ومعهم مؤلفاتهم وقصائدهم ومنهم أبو الفرج الأصبهاني وأبو الطيب المتيني .

وعلى أية حال فمشهد الشاعر والحمامة عند الشعراء الثلاثة يدعو إلى التأمل، فالحمامة مطلقة في كل الأحوال، سواء أكانت على غصن نائي المسافة عال، كما هو الشأن عند أبي فراس، أو كانت بين أغصان الدوح الملتف عند عنجرة، أو على فرع نخلة عند ابن دريد، وفي الحالات الثلاث لا يوجد حولها أي سور أو جدار ولا يمنعها من الحركة شيء، وهي أيضاً تحمل مكاناً مرتفعاً بالنسبة إلى شاعر لصيق بالأرض، وهي متأهبة لكي تكون في عنان السماء .

وفي مقابل حرية الحمامة، فإن الشاعر مقيد في إحدى الحالات الثلاث، وخالٍ من القيد الحسي على الأقل في الصورتين الآخرين، فهو مقيد في حالة أبي فراس: «أيضحك مأسور وتبكي طليقة»، وهو في لحظة «وداع» عند عنجرة: «ولقد حبست

الدمع لا يخلأ به عند الوداع»، وفي لحظة «فراق» عند ابن دريد «ليهنكما أن لم تراعا بفرقة» ومع أن اللحظتين تشكّلان لوناً من القيد المعنوي، فإنهما تضعان الشاعرين في موقفين مختلفين هما موقف «العاشق المودع» و«المسافر المفارق» في مقابل موقف «الأسير المقيد» عند أبي فراس، ومع أن موقف أبي فراس أشد قسوة، فإن صورة التعبير عن تحمل القسوة عند الشعراء الثلاثة يمكن أن تظهر لنا بعض الفروق الدقيقة، وقد تجلّى التعبير عن قسوة الحدث على الشاعر من خلال رمزين، هما الدمع والقلب، وعترة هو صاحب الصورة الأولى وقد تعامل مع الدمع على مستويين، حبسه في البدء وهو غير يخيل به (ولقد حبست الدمع لا يخلأ به) لكن الدمع ما لبث أن غلب عليه عندما نادى طائر الدوح (ناديته ومدامعي منهلة)، وعترة الذي يقف هنا موقف العاشق لا موقف الفارس يبدو انهمار الدمع كملاً له، لكن أبا فراس الأسير يظل فارساً، فيتعامل مع الدمع على نحو آخر، إنه لا يكتفي بأن يحبس الدمع لأن «دمعه في الحوادث غال» ولكنه يذهب إلى التقيض الآخر، فيضحك وهو المأسور، وتبكي وهي الطليقة، ويسكت وهو المحزون، وتندب وهي السالية:

**ايضحك مأسور وتبكي طليقة**

**ويسكت محزون ويندب سالي**

على حين يعتصم ابن دريد بقساوة الصخر في قلبه في إشارة إلى تجلده وحبسه للدموع مع أن الصورة المضادة لديه ليس فيها دموع ولا شجن، وإنما تقدم نموذجاً لطمأنينة تعيشها الورقاوان في فرع النخلة ويفتقد الماسافر المفزع.

لكن موقع أبي فراس في مواجهة الصورة وهو ساكن، أعطاه فرصة الرسام الذي يكمن في مواجهة لوحة طبيعية، فلم يتفاصلها، إنه سيطر على مشاعره فكان يرسم وهو «يضحك»، ومن هنا فإن الشفافية الفنية نضجت على يديه وهو يلجأ إلى التعبير غير المباشر وإلى التصوير الفني الدقيق، إن اختيار لفظ «الجارة» في مفتتح المشهد، حوّل الحركة الطليقة للحمام إلى لحظة سكون واستقرار نسبي، فلم تعد مجرد طائر

دوح ولا ورقاء على غصن ، وطرح التساؤل للناتحة : « هل بات حالك حالي ؟ » يعطي الإحساس بأن حالة الحزن الطارئة الجديدة للحمامة ، ينبغي أن تقاس إلى حالة الحزن القديمة المستمرة للشاعر ، انطلاقاً مما يوحي به الفعل « بات » من الصيرورة والتحول ، والبيت الذي يستعيد بالهوى وهو ينفي عنها دوافع الحزن « ما دقت طارقة الهوى ، ولا خطرت منك الهموم ببال » هو نفس البيت الذي يثبت هذه الدوافع للشاعر من خلال اللجوء إلى لغة الإيحاء والإثارة لا إلى لغة التوضيح والإشارة ، والصورة التي ترسم مشهداً حسياً للحمامة تعطي إيحاءً بندقية المنظور الذي تم رصد الصورة منه ، فالصورة التقطت من أسفل حيث يقبع الشاعر على الأرض أسيراً ، والحمامة تكمن في موقع عال ناء ، ومن هنا فقد تم التقاط صورة الغصن النائي على مسافة عالية ، وفوقه تم التقاط صورة القوادم الدقيقة للحمامة ، وهي لا تكاد ترى خاصة على ذلك الغصن النائي ، وفوق القوادم تم التقاط كائن دقيق لا يكاد يرصد منه إلا فؤاد حزين .

وتقدم هذه اللقطات البصرية الدقيقة المتتابعة إلى التساؤل عن جدوى الصور البصرية في إيجاد حالة التأثير التي تدفع الشاعر إلى رسم لوحته ، ولكن الإجابة سوف تدفع بها كلمة في البيت الأول ، اقترنت بملفح القول : « أقول وقد ناحت » فالصورة السمعية المتمثلة في الفعل ناح هي التي فجرت بحر الشاعر لدى الأسير المقيد ، ومن هنا فإنه يرسم المفارقة بين دوي البحر الهائل الذي انطلق في أذنيه وقلبه ، ودقة مشهد القوادم الرفيعة لكائن لا تكاد تحمله قواده على غصن ناء ، ولا يبدو منه إلا فؤاد حزين هو الذي يحمل الشجو إلى صوته ، فيدوي في الآفاق وفي قلب الشاعر معاً .

وتستمر اللوحة في البناء من خلال النهج غير المباشر وتفجير مواطن المفارقة ، فالجارحة الضعيفة التي تنوح دون أن تذوق النوى أو تخطر الهموم على بالها مدعوة لأن تجيء إلى الشاعر لكي يقاسمها الهموم ، لكن السياق يكاد يدعوها لكي تقاسمه هي الهموم ، فهو يرغم أنه صامت لا يحكي ، وضاحك لا يبكي ، سوف تكتشف عندما

تأتي إليه أنه لا يحمل إلا روحاً ضعيفة ، ترد في جسد معذب بال ، فإذا ما أرادت منه أن يشاطرها همها ، فقد أعلن لها من قبل « أن الهموم لم تخطر ببالها » وإذا ما أرادت هي أن تشاركه همه ، فيكفي أن يكون نواحها الذي يملأ الأفق ودموعها التي غلأ المقل ، تعبيراً عن جراح الأمير الصامت والحزين الضاحك .



إذا كانت هذه اللوحة وأمثالها في شعر الأسر عند أبي فراس يمكن أن تقدم إلينا نموذجاً لحالة الشاعر الهادئة أو الكامنة ، فإن لقطات أخرى في مقطوعات أبي فراس تقدم هذه الشاعر وهي في حالة استنفار ، سواء في اتجاه الغضب أو في اتجاه الضعف والأنين ، فهو حيناً يخاطب سيف الدولة وقد نفذ صبره بمثل هذه الأبيات النائرة (٨٥) :

رَمَلَنِي كُلُّ غَضَبٍ وَغَضَبٍ  
وَأَلَتْ عَلَيَّ الْإِيَّامُ إِلْبِ  
وَعَشِيشُ الْعَالَمِينَ لَدَيْكَ سَهْلٌ  
وَعَشِيشِي وَخُدَّةُ بَيْتِكَ صَعْبٌ  
وَأَلَتْ وَأَلَتْ دَفِيعُ كُلِّ خَطْبٍ  
مَعَ الْخَطْبِ الْمَلَمُ عَلَيَّ خَطْبٌ  
إِلَى كَمْ ذَا الْعَرَّابِ وَلَيْسَ جُرْمٌ  
وَكَمْ ذَا الْإِسْرَارِ وَلَيْسَ ذَنْبٌ  
فَلَا بِالْفُسْامِ لَذِي بَعْجِي شُرْبٌ  
وَلَا فِي الْأَسْرِ رِقٌّ عَلَيَّ قَلْبٌ  
فَلَا تُحْسِلْ عَلَيَّ قَلْبٍ جَرِيحٍ  
بِهِ يَحْوِلُ الْإِيَّامُ نُصْبٌ

وهي صورة لا تمكنها فورة الغضب من أن تهدأ وتتفاعل وتتماسك خيوطها على النحو الذي رأيناه في صورة الحمامة النائحة ، وإنما تتطايّر شظاياها حمماً .



وربما تكون صور لحظات الضعف الخالصة أكثر تماسكاً من خلال هدوء الأنفاس الذي يحيط بها، وازدياد لحظات التأمل والاستسلام، يقدم ابن خالويه لإحدى مقطوعاته بقوله : « وقال وكب بها إلى سيف الدولة من «الدرب» وقد اشتدت عليه علته : (٨٦) »

هَلْ تُخَطِّفُ \_\_\_\_\_ إِنْ عَلَى الْجَلِيلِ  
لَا بِالسَّيْرِ وَلَا الْقَتْلِ  
بِأَنَّ ثِقَلُ بُلْبُلِ الْأَكْثَرِ  
خَفَا سَخَابَةَ الثَّلِيلِ الطَّوِيلِ  
يَزْعَى النُّجُومُ وَالْمُسَاوِيرُ  
تَرْمِيَنَّ الطُّلُوعُ إِلَى الْأَقْصُولِ  
فَقَدْ خُتِي وَفُتِي مَخَا  
نُهُ وَبِكَاءِ أَثْنَاءِ السَّيْرِ  
وَأَسْنَاءِ وَخَشْتِ لِفِرَاقِهِ  
يَوْمَ الْوَعَى سِرْبُ الْخُيُولِ  
وَتَغَطَّلَتْ سُفُرُ الرُّنَا  
حِ وَأَغْمَمَتْ بَيْضُ النُّمُودِ  
يَا فَارِجَ الْكَرْبِ الْخَطِيبِ  
م وَكَشَا شَيْفَ الْخَطِيبِ الْجَلِيلِ  
خُنْ يَا قُيُودِي لِيَا الضُّمَمِ  
خُفْ وَيَا غِيَا زِيَادِ الثَّلِيلِ

إنها أنه الفارس في لحظة الضعف، ولكنها ليست أنه الضعف الخالص ولا الفراغ المطلق، إن علائم القوة والمجد تبدو في خلفيات اللوحة شامخة كأنها بقايا معبد قديم مهيب أو هرم شامخ قاوم الزمن برغم عتوه وصمده، حتى وإن تشوهت بعض معالمه أو طمست الرمال بعض ملامحه، فالليل الذي كان مرعى للسمر واللهو وكانت

«فجرياته» تأتي بأسرع مما يريد العاشقان في صفحة عشق أبي فراس الأولى ، هذا الليل أصبح لديه سحابة طويلة «تقلبه فيها الأكف» ، وهي تشع بالرغم من غموضها ، فمن أكف الهموم ، إلى أكف العليل إلى أكف الاغتراب والأسر ، إلى أكف الخوف من أن يموت موسداً في غير أرضه ، إلى أكف الحزن على الأم والوحشة للزوجة والولد والصحاب ، كل هذه الأكف تقلب الجسد العليل ذات اليمين وذات اليسار ، وليس الليل فوقه إلا سحابة ، ومع ذلك فهو يعد من وراء هذه السحابة النجوم عدداً ، وكأنه يتابع كل نجم سائر من لحظة الطلوع إلى لحظة الأفول ، وما أكثر النجوم الطالعات والنجوم الآفلات في ليل الأسر الطويل .

أما خلفية الصورة التي توحى بما كان ، ففيها مجالس الضيوف العامة التي كان يقيمها وقد افتقدته ، وجموع أبناء السبيل الذين كانوا يجدون لديه كل العون وقد غُصّت الجموع بالدموع ، وأسراب الخيول التي عهدته في لحظات الوغي فارسها المجنح ويطلها المغوار وقد أدركتها وحشة الفراق ، أما سمر الرماح فقد تعطلت ، وأما بيض النصال فقد أغمدت ، ولكنها ظلت جميعاً في خلفية اللوحة الفنية تواسي العليل وتشكل جزءاً من أكف الليل التي تقلبه ، لكنها أيضاً تشكل جزءاً رئيسياً من أعمدة النفس الشامخة التي لا تتوجه إلا إلى فارح الكرب العظيم ، وكاشف الخطب الجليل ، فهو وحده القوي الذي يمكن أن يقبل الفارس من عثرته ، ويأخذ بيده من كبوته .

وعلى ذلك النحو لا نجد أنفسنا أمام صورة «الأسير» السجين ، خامل الذكر منهزم الدمع ، وإنما نجد أنفسنا أمام عظمة نفس الفارس وروعة قلم الشاعر ، التي جعلت الروح المتوهجة تتخطى كل الأسوار ، ولا يبقى وراء السور إلا الجسد الفاني ، وجعلت كلمة الأسير أعلى من كل كلمات أسريه ، ووجوده أبقي وأنصع من كل وجود الذين أرادوا له الخمول ، وهنا تكمن عظمة الفن والنفس معاً .



---

## القسم الثاني

---

في محبة عبدالقادر الجزائري

---



## القسم الثاني في صحبة عبد القادر الجزائري

### ١ - الزمان والمكان

في سنة ١٨٤٠م ، وفي قمة سنوات الصراع المرير بين جيوش فرنسا في الجزائر والمقاومة الوطنية بقيادة الأمير عبد القادر ، سئل أحد جنرالات فرنسا ، المارشال سوليت عن رأيه في عظماء الرجال في العالم في هذه الفترة من القرن التاسع عشر فقال (٨٧) :

« لا يوجد الآن في العالم أحد يستحق أن يُلقب بالأكبر إلا ثلاثة رجال هم : الأمير عبد القادر الجزائري ، ومحمد علي باشا ، ومحمد شامل الداغستاني » . وعندما تأتي هذه الشهادة من عدو مباشر ، فإنها تحمل إلى جانب دلالاتها العامة دلالات خاصة ناتجة عن التجربة والاحتكاك والاعتراف الذي لم يكن سهلاً بوجود نظام حضاري صلب في المجتمع العربي المسلم في الجزائر ، وعلى رأسه واحد من أكبر رجال العالم في العصر ، في الوقت الذي كان فيه الخطاب الرسمي الفرنسي ، يُسمّى المجاهدين بالقراصنة ، ويصفهم بالتمرد والعصيان ، ويضع كل الخطط لإبادتهم إن استطاع .

كان ذلك التصريح بعد نحو ثماني سنوات من اصطدام فرنسا بما لم تكن تتوقعه من مقاومة لخططها ، أثبتت أرض كانت تبدو لها خالية من الكفايات والزعامات التي تجابه تخطيطاً بتخطيط ، وعُدواناً بِرَدٍّ ، وباطلاً بحق .

ولعل عنصر المفاجأة التي لم تكن متوقعة في إخراج شخصية قوية متكاملة على هذا النحو ، تقود حركة أمة حية متحضرة وإن بدا لأعدائها غير ذلك ، لعل ذلك العنصر هو الذي انتزع شهادة على ذلك النحو من القوة والصدق ، وهو العنصر ذاته الذي

ينبغي أن نتنبه له ونحن تأمل مكونات التميز في شخصية عبدالقادر الذي شكلت الظروف المحيطة به على رغم قسوتها عاملاً هاماً في إبراز قدراته الكامنة، وشكلت فرنسا بالنسبة إليه القيص المضاد للتحتدي والحارب والمذعن والمستسلم والشاهد .

كانت فرنسا تتمتع في الجزائر بامتيازات تجارية خاصة منذ القرن السادس عشر<sup>(٨٨)</sup> وكانت لها مؤسسات تجارية في بعض المدن الساحلية، وتطورت العلاقات على نحو أفضل في عهد الثورة الفرنسية، وفي الوقت الذي كانت فيه حكومة الثورة تُحاصر وتقاطع من كل دول أوروبا، اعترفت بها الجزائر، وقدمت لها سنة ١٧٩٦م قرصاً بمليون فرنك دون فائدة على أساس أن تستعمل الجزائر هذا القرص في شراء الحبوب من فرنسا .

لكن المعاملة الحسنة شيء، والنوايا التوسعية شيء آخر، فَقَدَرَت الدول الصناعية في أوروبا أن عصر الصناعة بما يتطلبه من توزيع فائض الإنتاج وتوفير المواد الخام والأيدي العاملة، يستلزم احتلال بلاد (العالم الثالث)، وتم الاتفاق بينها على اقتسام الغنائم، وكانت إنجلترا تنافس فرنسا في النفوذ في الشمال الأفريقي، ف وقعت فرنسا مع روسيا اتفاقية سرية سنة ١٨٠٨م، اتفقتا خلالها على أن يكون احتلال الجزائر من نصيب فرنسا<sup>(٨٩)</sup>، ولم يبق إلا تحيّن الفرصة والبحث عن الذريعة الشكيلة .

وقد جاءت الفرصة نتيجة للمشاكل الداخلية أمام حكومة فرنسا في العقدين الثاني والثالث من القرن التاسع عشر، والبحث عن مغامرة خارجية تصرف الأنظار عما يجري في الداخل من ناحية، ومحاولة مغازلة البابوية بغزو بلد إسلامي، وإعادة الهبة إلى جيوش فرنسا بعد هزائمها المتكررة من ناحية أخرى، ولم يبق إلا الذريعة، وقد وجدت فرنسا في حكاية «المروحة» الشهيرة وتلخيص الحكاية في وجود دُين متنازع عليه للجزائر على فرنسا، كان لأحد التجار اليهود<sup>(٩٠)</sup> ويسمى (البكري) دخلٌ في تعقيله، وماطلت فرنسا في الدين، ثم خفضته، وزاد هذا من حدة التوتر بين فرنسا والجزائر، وفي ٢٩ من أبريل سنة ١٨٢٧م في مناسبة عيد الأضحى، حدث الحوار

الثير بين الداي<sup>(٩١)</sup> والقنصل الفرنسي ديفال، فقد استغمر الداي من القنصل عن سبب تجاهل الحكومة الفرنسية لرسائله المتعددة، ويبدو أن رد القنصل أثار الداي، وكانت بيده مروحة، فأشار بها إلى القنصل وهو يطرده، فَمَسَّت وجه القنصل<sup>(٩٢)</sup>، وهذا المسّ يتحول في روايات أخرى إلى ضربة أو ثلاث ضربات، وبعض الروايات تحول المروحة إلى سيف، ويشكك المؤرخون الفرنسيون اليوم في ذلك، فهم يرون أن القنصل ديفال فاسد الخلق كاذب، وكان يتاجر لحساب نفسه، وكان زير نساء عربيداً، وكان يدعو الحكومة الفرنسية إلى غزو الجزائر، ويهون عليها الأمر. . وقد زعم كاذباً أن الداي في مطالبته إياه بسداد الأموال المستحقة. . ضربه على وجهه بمروحة كانت في يده، وقد أثبت الباحثون الفرنسيون أن ذلك كان غير صحيح، وأن القنصل الكاذب أراد أن يذهب أموال الديون، وكانت بدون أرباح، فافتري هذه القرية، وزعم أن شرف فرنسا أهين، والطامعون في الجزائر في فرنسا صدقوا هذه القرية وقرروا العدوان على الجزائر<sup>(٩٣)</sup>.

واتخذت فرنسا ذلك ذريعة للغزو، وبدأت في إعداد عدتها، وقد سخر الزعيم النمساوي ميترنخ فيما بعد من هذه الحجة - كما يقول المؤرخ الفرنسي شارل أندريه جوليان - وتعجب من أن تحرك فرنسا أربعين ألف جندي، وأن تصرف من خزائنها مائة وخمسين مليون فرنك من أجل ضربة مروحة<sup>(٩٤)</sup>، وعلى أي حال فقد تحركت فرنسا بقطع من أسطولها بقيادة كولي الذي حاصر الجزائر، وأرسل إنذاراً مهيناً يطلب فيه الاعتذار والتنازل عن الديون، ورفع العلم الفرنسي على جميع القلاع الجزائرية<sup>(٩٥)</sup>، وامتمدت بحصارها إلى سنوات متتالية، ارتفعت خلالها نفمة العداء التي تمهد للغزو، وكانت نفمة مشبعة بروح صليبية، ففي خطاب العرش أعلن ملك فرنسا في مارس سنة ١٨٣٠م عن حملته التي يعدها للانتقام من الإهانة التي لحقت بالشرف الفرنسي، وأعلن أنها «حملة مسيحية على بلاد البرابرة المسلمين، وأنها في صالح كل العالم المسيحي»، وعندما ودع للملك حملة الغزو، ودعها بخطبة صليبية مثيرة جاء فيها: «إن العمل الذي تقوم به الحملة ترضية للشرف الفرنسي، سيكون بمساعدة العلي القدير لغاتدة المسيحية كلها» .

وقد قال قسيس الحملة لقائدها في صلواته : «لقد فتحت باباً للمسيحية في أفريقيا» ووصف المؤرخ الفرنسي إدوارد ديو في أوائل القرن العشرين ، احتلال الجزائر بأنه «أول إسفين دق في ظهر الإسلام»<sup>(٩٧)</sup> .

وحشدت فرنسا واحدة من أكبر الحملات العسكرية في ذلك العصر ، اشتركت فيها من قطع الأسطول مئمة قطعة ، وتجمع لها من الجنود زهاء أربعين ألف جندي ، يساندتهم نحو خمسة آلاف حصان ومائة قطع مدفع ، ولم يكن على الطرف الآخر إلا قوة نظامية هزيلة قوامها نحو ستة آلاف إنكشاري من حمة الوالي العثماني (الداي) ، ومجموعة متفرقة عند البايات ورجال القبائل<sup>(٩٨)</sup> ، وكان الأسطول الجزائري الذي كانت شهرته بالسطوة والقرصنة موضع الأحاديث في أوروبا ، قد جُرَّ إلى حروب المساندة للدولة العثمانية مع الأسطول المصري ، وتم التخلص منهما ، ولا نريد أن نقف عند تفاصيل المعارك البحرية والبرية المعروفة والمتوقعة أمام هذا الخلل الملحوظ في التوازن ، ولكننا نقف قليلاً - في إطار التمهيد للظروف الزمانية والمكانية التي أحاطت بظهور عبدالقادر - أمام البيان الذي أذاعه بورمون القائد العام للحملة ، على أهل الجزائر ، عقب دخولها ، وهو بيان كتب بلغة غريبة ، لم يتدخل في صياغتها أو مراجعتها أحد ممن ينتمون إلى العروبة والإسلام ، ولو كان من الخائنين ، وهو يُذكر في لهجته وتوجهه بالبيان الذي كان قد وزع على أهل القاهرة ، عقب دخول الحملة الفرنسية إليها في أواخر القرن الثامن عشر ، يقول بورمون في بيانه<sup>(٩٩)</sup> :

« بسم الله المبدئ المعيد ، وبه نستعين

يا أيها سادتي القضاة والأشراف وأكابر المشايخ والاختيارية ، اقبلوا مني أكمل السلام ، وأشمل أشواق قلبي بمزيد العزة والإكرام . .

اعلموا وتأكدوا يقيناً أنني لست آتياً لمحاربتكم ، فعليكم أن لا تزالوا آمنين ومطمئنين في أملاككم ، وتعملوا أشغالكم وكل ما لكم من الصنائع والحرف براحة



سر، ثم أني أريد أن أحقق لكم أنه ليس فينا من يريد يضركم لا في مالكم ولا في عيالككم، وبما أضمن لكم أن بلادكم وأراضيكم وبساتينكم وحوانيتكم، وكل ما هو لكم، صغيراً كان أم كبيراً، فيبقى على ما هو عليه . . ثم أننا نضمن لكم أيضاً ونعدكم وعداً حقيقياً مؤكداً غير متغير ولا متأول أن جوامعكم ومساجدكم لا تزال معهودة ومعمورة على ما هي عليه الآن وأكثر، وأنه لا يتعرض لكم أحد في أمور دينكم وعبادتكم، إن حضورنا عندكم ليس هو لأجل محاربتكم وإنما قصدنا محاربة باشتكم الذي بدأ وأظهر علينا العدواة والبغضاء . ومن المعلوم أنه إنما يريد أن يجعلكم من الفقراء النحوسين المبهلدين الخاسرين أكثر من المسخط عليهم، والدليل كَوْنُ أحسن العمارات والأراضي والخيل واللبس ومن أشبه كله من شأنه وحده .

فيا أيها أحبائنا سكان المغرب . . أسرعوا واغتموا الفرصة ولا نعي أبصاركم عما أشرقه الله عليكم من نور اليسر والخلاص ! . . يا أيها أهل الإسلام، إن كلاً منا هذا صادر عن الحب الكامل وأنه مشتمل على الصلح والمودة، وأنكم إذا شيعتم مراسيلكم إلى أو دينا حيثنذ نتكلم وتتفاهم . . . هذه نصيحة مني إليكم فلا تغفلوا عنها، واعلموا أن صلاحكم إنما في قبوله والعمل عليه، وأن هلاككم لا يرده عنكم أحد إن أعرضتم عما نصحتكم وأنذرتكم، واعلموا أن كلام سلطاننا المنصور المحفوظ من الله تعالى، غير ممكن تغييره لأنه مقدر والمقدر لا بد أن يكون» .

إن هذا الوجه المعسول من بيان قائد الحملة يعكس الوجه الآخر من اللغة ذات النزعة الصليبية في خطاب العرش، وصلوات القساوسة، وتمرّضات الخطباء والكتاب ضد المسلمين، وهذه الوعود بالحفاظ على الأرض والممتلكات والأمن والمعتقدات، هي التي اتخذت كل الإجراءات لتنفيذ ما يناقضها تماماً<sup>(٩٩)</sup> .

ولم يجد الجيش الغازي مقاومة منظمة في البداية، فقد كان الداي غريباً مهتماً بسلامته وسلامة الإنكشارية معه، ومن ثم فقد رضّي بأول اتفاق يضمن له الرحيل مع جنوده في سلام<sup>(١٠٠)</sup>، وبدأ الناس يرون وعود فرنسا تتبخّر أمام نزاع الملكيات، وهم

المباني، وإغراء من يتعاون معها في البدء، ثم معاقبته ونفيه من بعد ذلك، ولم يقاوم من البايات السابقين، إلا الحاج أحمد باي قسنطينة في الشرق الذي صمدت مدينته حتى سنة ١٨٣٨م، ثم انسحب بعد ذلك إلى الجنوب حتى سنة ١٨٤٨م، حيث اعتقل ونقل إلى الجزائر، وبها مات سنة ١٨٥٠م، وعلى الرغم من الفراغ الإداري والتنظيمي الذي تركه رحيل باي الجزائر، فإن المقاومة بدأت في التشكل ولو في صور سلبية، مثل الهجرة من المدن، والتعاون السري مع رجال المقاومة، وتهريب الأسلحة أو الاحتجاج والتظاهر، أما اليهود من سكان المدن فكان لهم موقف آخر، يقول الدكتور محمد خير فارس<sup>(١٠١)</sup>: «في مدينة الجزائر انضم اليهود وحدهم على الفور إلى المحتل، وأسهموا في نهب المدينة، وعرضوا خدماتهم على المحتل الذي قبلها، وعمل يعقوب بكري الذي عين رئيساً للطائفة اليهودية، مستشاراً لبورمونت».

إن هذه الشرائع كلها عندما يتم تأملها، نجد أنها تساعد على دفع المقاومة للرتبة نحو الاتجاه الإسلامي، فإذا كان قواد الحملة يعلنون أنها صليبية ضد البرابرة المسلمين، وكان اليهود من سكان البلاد أول من يتعاون في نهب المدن وإذلال السكان، فلن يكون من التعصب عندئذ بحال، أن تتجه بذرة المقاومة التي تشكل إلى علماء الإسلام<sup>(١٠٢)</sup> لكي تختار من أحدهم قائدا لها وأميرا لهم.

وبدأت المقاومة تتلمس طريقها للتنظيم، وتحدد الخيارات المتاحة أمامها، ففي شهر يوليو سنة ١٨٣٠م، «عقد رؤساء القبائل في منطقة الجزائر<sup>(١٠٣)</sup> مؤتمراً في برج ماتسيفو، وكان هدف المؤتمر تحديد موقف القبائل من الحرب أو السلم مع الفرنسيين، وكانت الرغبة في المقاومة ظاهرة، وقد تشجع المؤتمرون بهزيمة الفرنسيين في بليلة، وبما حدث في الجزائر من اعتداء، ونهب، ومصادرة للأموال، وحرق الحصاد، وتدمير البيوت، والاعتداء على النساء والمساجد، وقرر المؤتمر المقاومة ورفض أي اتفاق مع العدو، وانتشر الرسل بين القبائل يحملون هذا القرار ويدعونها للقيام بعمل مشترك».

وتخضعت مشاورات القبائل عن الانضمام إلى سلطان المغرب في بادئ الأمر، واستقبال واليه والخطبة له، وتم السير في هذا الطريق عدة خطوات، ورضي السلطان عبدالرحمن بن هشام بذلك، وأرسل ابن عمه علي بن سليمان أميراً على البلاد، وسكن تلمسان، لكن فرنسا هددت سلطان المغرب فانسحب واليه من الجزائر ليعود الفراغ من جديد، وكانت هذه الخطوة قد اتخذت بعد اللجوء إلى الشيخ محيي الدين والد عبدالقادر، وعرض الإمارة عليه، فكان اعتذاره عن عدم قبول الإمارة وقبوله للجهاد، وإشارته بالتعاون مع سلطان المغرب، فلما فشل ذلك التخطيط، عاد زعماء القبائل من جديد لمقابلة الشيخ محيي الدين ودفعه نحو الإمارة، ويصف السيد محمد بن الأمير عبدالقادر مطالبهم تلك وإصرارهم فيقول<sup>(١٠٤)</sup> : «اجتمع الأشراف والعلماء وأعيان القبائل من العرب والبربر، وقدموا على حضرة سيدي الجد، وألزموه أن يقبل يبعثهم على الإمارة لنفسه أو لولده، وحاجوه في ذلك بما أعجزه عن الاعتذار، فأمن النظر في هذا الأمر، فرأى أن الاهتمام به واجب، وتعين عليه شرعاً أن يقوم به لأنه مسموع الكلمة نافذ الأمر، غير أنه لما كان عاجزاً عن القيام بأعبائه، ورأى أن ولده قد بلغ أشده، وأرهف حده، وترشح للإمارة، وتأهل لها . . . . . وعلم أنه لا مندوحة له عن الإجابة أو القبول إما له أو لولده، فحينئذ استخار الله تعالى وقدم ولده للإمارة» .

وإذا كان حفيد الشيخ محيي الدين يكتفي بالإشارة إلى الحاجة والإلحاح اللذين أقنعا الشيخ في النهاية بأن يرشح ابنه للإمارة، فإن تشرشل الذي كتب سيرة الأمير عبدالقادر بعد أن استمع إلى تفاصيلها منه هو نفسه، يذكر أن زعماء القبائل في هذه الجلسة عندما اعترى الشيخ عن عدم قبول الإمارة «هددوه بالقتل إن هو امتنع، فرضي على أن يتولاه ابنه عبدالقادر، فقبلوا بإمامته مسرورين»<sup>(١٠٥)</sup> .

ولم يكن عبدالقادر حاضراً في ذلك المجلس، فقد كان وقتها يحارب الفرنسيين في موقع يقال له «حصن فيليب» قبعثوا إليه ويأبونه، وعمره إذ ذاك خمس وعشرون سنة .

وقبل عبدالقادر منصب الإمارة<sup>(١٠٦)</sup>، وقصد إلى المسجد الجامع حيث صلى بالناس، وخطبهم حاثاً إياهم على الطاعة والعمل بمقتضى الشرع الشريف، والافتداء بالخلفاء الراشدين، ثم استقر عبدالقادر في مقر الإمارة بمعسكر، وبدأ خطواته بخطاب الجمع الكلمة، وجهه إلى جميع القبائل موضعاً نهجه وسياسته، وبما جاء فيه :

« وبعد فإن أهل معسكر . . ومن جاورهم واتحد بهم، قد أجمعوا على مبايعتي وبايعوني على أن أكون عليهم، وعاهدوني على السمع والطاعة في اليسر والعسر، وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله، وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم، كما أنني قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه مؤملاً أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين، ورفع النزاع والخصام من بينهم، وتأمين السبل، ومنع الأعمال المنافية للشرعية المطهرة، وحماية البلاد من العدو، وإجراء الحق والعدل نحو القوي والضعيف .

فلذلك ندعوكم لتتحدوا وتتفقوا جميعاً، واعلموا أن غايتي القصوى، اتحاد الملة المحمدية، والقيام بالشعائر الأحمدية، وعلى الله الاتكال في ذلك كله، فاحضروا لدينا لتظهروا خضوعكم وتؤدوا بيعتكم، وفقكم الله وأرشدكم »<sup>(١٠٧)</sup> .

وهذه البداية الواعية القوية، تدل على أن الأمير كان مدركاً للمهام الملقة على عاتقه في هذه المرحلة الحرجة، مخططاً لكيفية معالجتها وإدارتها وتوجيهها نحو هدف معين، يجتمع الشمل من حوله، وتتحقق القوى في سبيل الوصول به إلى غايته، وذلك يدل على أنه لم يبدأ من فراغ، ولكنه بدأ من علم وتأمل وتجربة وخبرة من خلال رحلاته مع والده، وهو ما يمكن أن يزداد أماناً وضوحاً، إذا وقفنا قبل الدخول في تفاصيل تجربة هذه الشخصية المتميزة في مرحلة الإمارة، أمام مرحلة التكوين والخبرة في مرحلة ما قبل الإمارة .

## ٢ - ما قبل الإمارة، مرحلة التكوين والخبرة النظرية،

المحيط الأسري والتعليمي والطبيعي الذي أحاط بعبد القادر منذ نشأته، ساعد منذ صباه المبكر على تشكيل منظومة القيم التي سوف يتمسك بها، ويدعو إليها، ويدافع عنها طوال حياته .

فى سنة ١٨٠٧ م - ١٢٢٢ هـ ولد فى القيطنة الواقعة على وادي الحمام الجميل المحاط بالأشجار الباسقة والجبال الشاهقة والأجواء الواسعة<sup>(١٠٨)</sup>، وقرية القيطنة كان قد بناها جده، وحملت هذه التسمية إشارة إلى أنها ليست قرية مرتحلة، وإنما هي قاطنة مستقرة، تقع بالقرب من مزار يحمل اسم محمد بن الحنفية بن علي بن أبي طالب<sup>(١٠٩)</sup> وهي صلة مكانية بآل البيت تؤكد صلة النسب التي كانت تعتز أسرة عبد القادر بالتحلي بها، وامتداد حلقاتها حتى علي بن أبي طالب، فسلالة عبد القادر تبدأ عند مؤرخيه بالسيد حاج عبد القادر بن محيي الدين بن المصطفى . . . وتمتد حتى تصل إلى الإمام موسى الجوني بن الإمام عبدالله المحض، بن الإمام الحسن المثنى بن الإمام الحسن السبط بن الإمام علي بن أبي طالب<sup>(١١٠)</sup> .

وكانت القيطنة قد تحولت إلى زاوية يقصدها طلاب العلم في عهد جده، وعلا شأنها في عهد أبيه الذي جاءه المريون - كما يقول التهامي - «من جهة مراکش وسوس وشقيط ومن نواحي برقة، بل كانت له تلاميذ بالإسكندرية»<sup>(١١١)</sup>، ويضاف إلى هؤلاء الطلاب القادمين من أرجاء المغرب وموريتانيا وليبيا ومصر، طلاب القرآن الكريم والعلم من تلاميذ البلاد الذين «لا يحصون كثرة، ولا يعلمهم عاد، ولا يخلو موضع قراءتهم من خمسمائة إلى ستمائة بحيث لا يسمع المار بها إلا دوي القراءة في كل وقت مع تدوين العلم بأكثر أنواعه»<sup>(١١٢)</sup> .

في هذا المناخ نشأ عبد القادر فتلقى القرآن وعلوم الدين واللغة، وكان والده أبرز معلميه في صباه «فهو الذي علم ابنه كل العلوم الإسلامية الموجودة في ذلك

الوقت بما في ذلك حفظ القرآن الكريم<sup>(١١٦)</sup> لكن سلسلة شيوخه اتصلت بعد ذلك ، فامتدت إلى وهران حيث تلقى علم النحو والمنطق عن السيد مصطفى بن الهاشمي والشيخ محمد بن اتقريد ثم إلى القاهرة ، حيث يذكر مؤرخوه<sup>(١١٧)</sup> أنه تلقى في الجامع الأزهر أثناء رحلته إلى المشرق مع والده عن علماء من أمثال شمس الدين اللقاني ، وناصر الدين ، والشيخ أحمد الأجهر ، والشيخ عبدالرحمن الأجهر ، وأهل القرافة الكبرى ، كذلك أتبع له في هذه الرحلة أن يتلمذ على الشيخ المحدث الإمام أبي أحمد عبدالرحمن الكزيري ، والشيخ الإمام ضياء الدين النقشبندي<sup>(١١٨)</sup> ، وقد برع في علوم اللغة والدين ، وحفظ قدراً كبيراً من صحيح البخاري عن ظهر قلب ، وكان يستقسم به ، ويقرئه لمريده ، ويجيزهم بقراءته حتى آخر حياته<sup>(١١٩)</sup> .

وهؤلاء الشيوخ يحملون في مجملهم خلاصة علوم اللغة والأدب والدين والتصوف التي يعتز بها التراث العربي الإسلامي ، ويحمله علماءه جيلاً بعد جيل بما يحيط بها من قيم سلوكية تنبئ عند دارسي التصوف المخلصين على نحو خاص ، وقد أتبع لعبد القادر من خلال ذلك كله أن يجمع بين طرائق المعرفة وآداب السلوك ، وهو جمع لا يتيسر كثيراً لأحد الناس ، ولا لعامة العلماء والمتصوفين ، لأننا قد نلتقي بعالم متبحر في فرع أو أكثر من فروع علوم اللغة أو الدين ، لكنه ليس على نفس القدر من الاهتمام بالجوانب السلوكية والتطبيقية لها ، وقد نجد متصوفاً يوجه مريديه إلى السلوك على طريقة معينة ، لكنه ليس معنياً بالتيبحر في أصول المعرفة ووسائل تحصيلها ، لكن عبدالقادر كان يأخذ من كل اتجاه بطرف ، ويستعين به على تحقيق غايته التي تتضح أمام عينه شيئاً فشيئاً .

وقد رزق عبدالقادر إلى جانب ذلك موهبة بيانية ناصعة ، ساعدت في الإفصاح عما يحمل من آراء ومشاعر ، وفي التأثير في الجماعات المحيطة به ، والتي سوف تتنوع وتكثر يوماً بعد يوم ، وهي الموهبة التي ساعدته على أن يكون خطيباً مؤثراً ، وكاتباً موجهاً ، وعالماً معبراً عن كثير من دقائق العلم وأسراره التي ما تزال تحفظ بها مؤلفاته .

لكن قدرة البيان تلك اشتدت عنده فوصلت إلى مرحلة التعبير الشعري ، والشعر كان من مواهب عبدالقادر دون شك ، وقد غذاه في صباه بهذه المعرفة اللغوية الدقيقة ، كما غذاه في فتوته وشبابه ورجولته بهذه المواقف والتجارب الشاقة التي حمل من خلالها قدر أمته في فترة دقيقة من الزمن ، وغذاه أيضاً بهذه السياحة الروحية الصوفية التي أهلتها على مستوى التصوف أن يكون من أقطابه المجلدين وشيوخه المعروفين ، ومن أصحاب المؤلفات القيمة فيه ، والتي كان يتقرب بعض الناس الصالحين خارج إطار عصره ومصره بطبعها على نفقتهم حتى يستفيد منها أهل العلم ، كما حدث في كتابه «المواقف» الذي طبع في القاهرة سنة ١٩٢٥م بعد أكثر من أربعين عاماً على وفاة الأمير عبدالقادر ، وجاءت على غلافه هذه العبارة الدالة : «طبع على نفقة السيدة نبيهة هانم . . حرم العالم النبيل محمود باشا الأرنؤودي تنفيذاً لوصيته وإحياء لعاطر ذكراه ، وذلك بإهدائه مجاناً لحضرات العلماء بالمعاهد الدينية الإسلامية» .

وإذا كانت هذه التجارب كلها قد غنّت موهبة الشعر عنده بروافد قوية ، فقد غذّاه الشعر نفسه بمجمل الخلال والقيم التي توارثتها الحضارة العربية ، وحفظتها في ديوان العرب جيلاً بعد جيل كما قال أبو تمام :

**ولولا خلال سنّها الشعر ما نرى**

**بُخّة العلاء من أين تُؤتى المكارمُ**

على أننا ونحن نتحدث عن شعر الأمير عبدالقادر ، ينبغي أن لا تغفل عن أن الشعر فن لغوي عريق في العربية ، وقد عرف موجات متلاحقة من المدّ والجزر حسب العصور التي مرّ بها ، والأماكن التي كانت قرية أو بعيده من مراكز حركات البعث والتجديد ، ومن الصعب أن نحمل الأشياء فروق ما تحتمل ، فنطلب من عالم جليل وشاعر مثل رفاعة الطهطاوي مثلاً أن يجيء شعره في درجة شعر البحتري قبله أو شوقي بعده ، وإنما يقاس إلى شعراء عصره وطرائق التعبير فيه .

ومن هذه الناحية فإن شعر الأمير عبدالقادر، كما يقول محقق ديوانه الدكتور مدوح حقي يمثل « آخر حلقات الشعر المنحدر من القرون الوسطى بكل ما فيه من مزايا وعيوب، وهو إلى النظم أقرب منه إلى الشعر، غير أنه سجل صادق لعصره، يحسن أن يُدرس غوذجاً للأسلوب في زمنه، ونحن ممن لا ينكر تفسير الأساليب، وتلون الألحان، بتغير الأيام، وتقلب الأزمان» (١١٧).

وهذا حكم موضوعي محايد، جاء من طول معاشته لشعر الأمير، ومن هنا فينبغي أن لا نفاجأ إذا وجدنا كثيراً من ظواهر شعر العصور الوسطى تشيع في الديوان مثل: الضرائر الشعرية، والألفاظ، والأحاجي، والكتابة على نسق النحلة والبلاغيين والعروضيين، والتسامح في بعض التراكيب غير الصحيحة أو القليلة الاستعمال، ولكننا إلى جانب ذلك نجد أيضاً كثيراً من الصور الجميلة الصادقة النابعة من نفس عايشة تجارب عميقة في حب الطبيعة والخيال، وعشق الجهاد، والتمتع بالحب والجمال، والأنس بصحبة الأصدقاء والإخوان، والشوق إلى الأهل عندما يغيبون، وتحميس الرجال عندما يهنئون أو يفتنون، والإحساس بمرارة البعد عن الوطن، أو بلذة القرب من الحضرات المتدرجة في مجالات التصوف، وكل تلك، شاعر صادقة جميلة لا يستهان برصيدها عندما تضاف إلى ما أنتجه الشعر العربي من قبل ومن بعد، لكنها ينبغي كذلك أن تقرأ في إطار حيزها الزمني، وأن لا تظلم بالقياس على أشعار البحري أو أبي فراس.

إن الشعر عند عبدالقادر هو الذي يطلعنا على هذا الحب الغريزي عنده لحياة البادية، وتفضيلها على حياة الحضر إذا كان لابد من المقارنة، وهو حب لا يتوقف فقط عند الإعجاب بمنظر طبيعي كما يبدو لسانح يزورها، ولكنه يمتد إلى تقديم غط حضاري يرتبط بمجموعة من القيم النبيلة مثل: الشجاعة، والكرم، والفروسية، وحماية الجار والأسير، ويعتبر عبدالقادر في عيون الثقافة الغربية والفرنسية خاصة نموذجها الحي ومجسد قيمها التي اكتشفتها هذه الثقافة من خلاله (١١٨).



ولسوف تعينه هذه المحبة للبادية على كثير من الأمور في حربه وفي سلمه على النحو الذي سنرى بعض ملامحه خلال هذه الصبغة القصيرة له .

لكننا نرى صورة شعرية لمحبة للبادية التي نشأ بها في واحدة من قصائده التي تأتي على طريقته في محاجة الآخرين ، وكانوا هذه المرة من أمراء الفرنسيين الذين اختلفوا في المفاضلة بين البدو والحضر<sup>(١١٩)</sup> :

لو كنت تعلم مسا في البدو تعذوني  
لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر  
أو كنت أصبحت في الصحراء مرتقباً  
بمسا طرل به الحصباء كالدرر  
أو جئت في روضة قد راق منظرها  
بكل لون جميل شائق عطر  
رايت في كل وجه من مساططها  
سرياً من الوحش يرعى اطيب الشجر  
فيالها وقفة لم تبق من حزن  
في قلب مضنى ولا كدأ لذي ضجر  
نباهر الصيد احياناً فتب غنة  
فالصيد منا مدى الأوقات في دعر  
فكم ظلمنا ظليماً في نعماته  
وإن يكن طائراً في الجو كالصقر  
يوم الرحيل إذا شئت هو اجنا  
شقائق عشها مزن من المطر  
فيها العذرى وفيها قد جعلن كوى  
مرفعات باحداق من الخور

ونحن فوق جِياد الخيل نركضُها  
 شَتْلُها زينةُ الأكفَالِ والخُصْرِ  
 نطارِدُ الوحشَ والغزلانَ نلحقُها  
 على البعاد وما تنجو من الضُفْرِ  
 نروح للحَيِّ لَيْسَأ بعِدمَا نزلوا  
 منازلُ ما بها لَطُخٌ من الوَضْرِ  
 ثرابها المسك بل انقى وجاد بها  
 صوبُ الغمامِ بالأصال والبُخْرِ  
 نلقى الخيام وقد صُفَّتْ بها قُفُتْ  
 مثلُ السماء زَهَتْ بالانجم الزُهرِ  
 قال الأُمِّي قد مَضُوا ، قولا يُصَنِّعُ  
 نُظُنُّ وعَظْلُ وما للحقِّ من غِيَرِ :  
 الخُسن يَظْهَرُ في بيتين رَوْنُكُ  
 بيتٌ من الشُّطْرِ أو بيتٌ من الشُّعْرِ

وهذه أبيات صافية صفاء سماء البادية ، بسيطة بساطة أرضها ، تعكس كثيرا من قيم الاعتزاز بالبادية السائلة في التراث العربي ، والتي دار حولها كثير من الشعر العذب من أمثال قصص الحب العذري التي تدور عادة بين الخيام أو يصطنع لها راويها ذلك المناخ إن افتقدته ، وقصص الصيد التي تشكل هذه البيئة مسرحها الطبيعي في مطاردة الغزلان والوحوش ، وقد رأينا من قبل مقاطع لأبي فراس في وصف رحلات الصيد ، تدور معها أبيات عبدالقادر في أفلاك متقاربة ، وتستقي من تراث مشترك وتجارب متماثلة ، ومنها مشاهد الرحيل للأحبة ، وقد شُئْتُ الهوادجُ على ظهور النياق ، واختفت العذارى بداخلها ، لكنهن ينتظرن بعيونهن الجميلة من فتحات الهودج الصغيرة (الكُوى) ، فكان العيونُ رَمَعٌ تسد هذه الفتحات لكثرتها وتلفها ، وتلك صورة جميلة

من عبدالقادر، وهي تذكر على نحو ما بصورة الوداع التي رسمها أبو فراس لبعض أهل بيته، وقد ذهب إلى الحج، وبخاصة أن اليوم كان مائلاً في الصورتين، فيتولد الشعور بصدق الإحساس ودقة التصوير في المشهدين، أما الجياد التي يعشقها عبدالقادر والتي ظل إلى آخر عمره يحبها ويرعاها ويرت عليها، فقد بدت هنا ضامرة شأن الجياد الأصلية، تطارد الوحوش والغزلان، وتلحقها على البعاد، ويتأثر الشليل (العرق) على أكفأها وخصورها فتزدان به، أما بيوت الخيام التي أحبها، فلسوف نرى كيف سيتخذ في ظلها أحكم القرارات، ويقود انطلاقاً منها أنجح المعارك، بل كيف سيصنع منها أول عاصمة مستقلة في التاريخ فيما نظن، في «الزائلة» مدينة الخيام التي ستدوخ الأعداء وهم يبحثون عن موقعها الذي يتغير من حين إلى آخر، وهو يحمل في داخله خمسين ألفاً من البشر، في سهولة ويسر، ويطيل أمد الحياة والمقاومة لمن عشقوا البادية وعرفوا أسرارها، فأعطتهم المزيد من الحماية والمتعة والرضا والجمال.

إذا كان الشعر موهبة فطرية، يصقلها العلم وتنميتها التجربة، وقد أخذ عبدالقادر بنصيب طيب من العلم منذ صباه المبكر في القيطرة وهران، وبما أتبع له من التجارب في رعاية والده، فإن «الرحلة» كانت تمثل في تكوين الشخصيات في التراث العربي الإسلامي عاملاً هاماً في توسيع مدارك الشخصية، وزيادة معارفها وإفادتها من تجارب الآخرين، وتزداد أهمية الرحلة عندما تبدو وكأنها رحلة لتعميق المعرفة بالذات من خلال رؤية ما تمر به الذوات المشابهة، التي تبدو وكأنها مماثلة ومغايرة في آن واحد، وتلك كانت حالة العالم الإسلامي في الربع الأول من القرن التاسع عشر، وهي الفترة التي قام فيها عبدالقادر برحلة استغرقت عامين مع أبيه مراراً خلالها بالشمال الأفريقي ومصر والحجاز وسوريا والعراق، وكلها تابعة يومئذ للخلافة العثمانية المترهلة التي بدأت تشغل بكثير من الحروب الخارجية والفتن الداخلية، وتشغل عن الأحداث في الأقاليم المختلفة، ويتنوع الولاة في طبائعهم وأجناسهم وأهدافهم، فيحكم كل ولايته بما يتحقق لديه من أهداف ومطامح، تنافوا درجة سموها ودونها من مكان إلى مكان.

قامت الرحلة في ربيع الأول سنة ١٢٤١ هـ (١٨٢٥ م) متجهة براً إلى تونس مروراً بقمسطينة، ثم تبعها رحلة بحرية استغرقت خمسة عشر يوماً إلى الإسكندرية، ومنها إلى القاهرة حيث حضرا بعض مجالس العلم في الجامع الأزهر، والتقىا بمشاهير العلماء والمتصوفة، ثم استقبل الشيخ محيي الدين وابنه عبدالقادر وحاشيته من قبل والي مصر محمد علي استقبالاً حافلاً، «وهنا رأى عبدالقادر الأمير محمد علي باشا لأول مرة، ونظر إليه بدقة وتأمل، ولم يدرك أنه سيتبع يوماً خطاه، وينسج على منواله وقد أكرمهما محمد علي باشا، وأحلهما محلاً رفيعاً» (١٢٠)، وسوف نعود مرة أخرى للوقوف أمام هذا اللقاء بعد استكمال الملامح العامة للرحلة .

انتهت الرحلة بعد ذلك إلى مكة لأداء مناسك الحج، ثم إلى المدينة لزيارة قبر الرسول، ثم إلى دمشق مع ركب الحجيج الشاميين، وفي شهور الإقامة في دمشق كان التعرف إلى العلماء وحضور مجالس المشاهير في المسجد الأموي والالتقاء بكبار المتصوفة، وقد قرأ خلال ذلك صحيح البخاري على الإمام المحدث عبدالرحمن الكزيري، والتقى عبد القادر بالعارف بالله الشيخ خالد النقشبندي السهروردي وكان يكثر التردد إليه، فسمع منه علوماً شتى في التوحيد والتصوف، ثم كانت الرحلة إلى بغداد للتعرف إلى طريقة سيدي عبد القادر الجيلاني، وهناك أخذ عبدالقادر خرقه الطريقة القادرية من يد الشيخ محمود القادري الكيلاني تقيب الأشراف وخليفة الجيلاني .

ثم كانت العودة للحج مرة ثانية عن طريق الشام، وبعد الحج كان المرور بالقاهرة مرة ثانية، وأقاما فيها فترة غير قصيرة، عاودا الاتصال بالعلم، وجمع أمهات الكتب، ورؤية تجربة محمد علي في محاولة تأسيس الدولة الحديثة في مصر، وهي التجربة التي سوف يتأثر بها عبدالقادر لاحقاً، وإن اختلفت طبيعة التجربة في البلدين باختلاف التحديات المثارة، والأهداف المرجوة، والعدو المناهض .

ثم كانت العودة إلى القبطنة في عام ١٢٤٣ هـ / ١٨٢٧ م ، بعد رحلة دامت عامين ، ولا شك أن عبدالقادر تأثر بتجربة محمد علي في مصر ، وكما يقول الدكتور صلاح العقاد<sup>(١٣١)</sup> فقد « شهد في مصر النهضة الحديثة والتطورات العصرية التي أدخلها إليه محمد علي باشا في جميع مرافق البلاد ، فأدرك قيمة هذه الحضارة الحديثة ، وارتسمت خطوطها العريضة في ذهنه ، وهذا ما سيفعله عندما سيتولى إمارة البلاد في المرحلة الثانية من حياته إذ سيحاول أن يبنى دولته على هذه الأسس نفسها » .

وهذا ما يؤكد باحثون آخرون ، فالدكتور جلال يحيى يرى أن عبدالقادر «أعجب بكل ما قام به محمد علي في مصر»<sup>(١٣٢)</sup> ، والدكتور عبدالوهاب عبدالرحمن يشير أثناء حديثه عن الرحلة إلى « أنه أعجب أثناء زيارته لمصر بالتطبيقات والإصلاحات التي أدخلها محمد علي للنهوض بمصر آنذاك »<sup>(١٣٣)</sup> ، ويرى الدكتور شوقي عطا الله الجمل<sup>(١٣٤)</sup> أن تنفيذ الأفكار الإصلاحية في مصر على يد محمد علي كان أيسر من محاولة عبدالقادر تنفيذها فيما بعد في الجزائر ، نظراً للظروف المختلفة التي أحاطت بكل من التجريبتين ، «فمحمد علي كان يعمل في بلد اعتاد الناس فيه على وجود الدولة وتدخلها في حياتهم ، وقد قصر جهده على البناء المادي لهذه الدولة الحديثة التي سعى لبقائها ، بينما عبدالقادر يعمل في بلد اعتادت منذ القدم على حياة المجموعات المستقلة وعلى غياب الدولة ، ومن جهة أخرى كانت الظروف الخارجية والداخلية تسهل مهمة محمد علي بعكس الوضع بالنسبة لعبد القادر » .

ولا تتوقف الصعوبات التي كان يجدها عبدالقادر في سبيل تحقيق هدفه ، إذا قيس بمحمد علي ، عند الظروف الداخلية والخارجية فقط ، بل إنها تتجاوز ذلك إلى تحديد مفهوم المهمة المطلوب إنجازها لدى كل منهما ، ففي الوقت الذي كان يسعى فيه محمد علي إلى بناء الدولة في شكلها التنظيمي الذي يساعده على تحقيق أحلامه في التوسع والاستقرار ، فإن عبدالقادر كان معجياً دون شك بهذه التجربة في بناء النهضة ، وقد ذكر الضابط الفرنسي ماسو الذي كان أسيراً لدى عبدالقادر ( ١٨٤٠ - ١٨٤١ م ) في

تقريره إلى وزير الحرية الفرنسي بعد أن تحرر من الأسر أن عبدالقادر كان يحلم أن يكون مثل محمد علي، وقد يدفعه طموحه إلى الإبداع مثله<sup>(١٣٥)</sup>.

لكن من الحق أن يقال إن عبدالقادر كان معنياً إلى جانب ذلك ببناء أفراد الأمة، فلم يكن يحس مثل محمد علي أنه والٍ عثماني، يستغل موقعه والأمة التي ولي عليها في تحقيق طموحاته، وقد تستفيد الأمة من خلال ذلك، أو تستفيد بعض شرائحها وتستغل الشرائح الأخرى، ولكن كان يحس بأنه أحد أبناء هذه الأمة التي اختارته هي دون سواها، وأنه معني ببناء أفرادها إلى جانب هيكل نظامها «كان محمد علي يمثل الاستبداد المستتير، وكان مفهومه يقوم على أن وجود الدولة يعني وجود الأمة، أما عبدالقادر فقد عمل في آن واحد على تكوين الأمة والدولة معاً»<sup>(١٣٦)</sup>.

وعلى أية حال فقد عاد عبدالقادر من هذه الرحلة مزوداً بكثير من التجارب والأفكار في مجالات المعرفة والإصلاح، وغالب الظن أن عزمته في تلك الفكرة كانت متجهة إلى التطوير المعرفي لذاته ولبن حوله، بعد لقائه بعلماء المشرق في مصر وسوريا والحجاز والعراق، وإدراك أهمية توافر المكتبات الغنية حول المتعلم والباحث، وأهمية امتداد مجال اهتمامات المتشوق إلى المعرفة إلى خارج دائرة العلوم اللغوية والدينية البحتة التي نهل منها من قبل قدرًا كافيًا لبدء سياحة معرفية متكاملة، ومن أجل هذا فقد كان سعيدًا بالثروة التي حصلها خلال هذه الرحلة من المخطوطات القيمة من بلاد المشرق، وقد شكل منها نواة مكتبة هامة، تُعدُّ من أئمن مكتبات هذه الأيام<sup>(١٣٧)</sup>، وهي المكتبة التي سوف يتوسع فيها عندما يتولى الإمارة ليشكل منها نواة مدينة علمية في «تقدمة» التي كانت واحدة من مشروعاته لإنشاء جامعة ومكتبة مركزية لولا أن الفرنسيين أحرقوها في صراعهم غير الشريف معه<sup>(١٣٨)</sup>.

ويعود عبدالقادر بمكتبته الثمينة من المشرق، قرر أن يعتزل بجوارها لتحصيل العلم، فلزم الخلوة حيث عكف على مطالعة كتب العلم والفلسفة، فدرس رسائل أفلاطون وفيناغورس وأرسطوطاليس، وركز في دراسة التاريخ والجغرافيا، والهندسة والنباتات الطبيعية<sup>(١٣٩)</sup>.

لكن الواجب الوطني لم يتركه في خلوته، فقد دارت الأحداث على النحو الذي أشرنا إليه من قبل، ودعا داعي الجهاد، وكان عبدالقادر فتى مكتمل الجسم والعقل، يفيض شجاعة ورجولة وفروسية وإيماناً، فنفر إلى أداء الواجب جندياً، حتى اجتمعت كلمة القبائل على إسناد الإمارة إلى والده الشيخ محيي الدين الذي رشّح ابنه الفتى الشاب (بعد أن هددوه بالقتل إن هو امتنع) فجاءوا يعبد القادر من إحدى مواقع مكافحة الفرنسيين، فيوبع وبدأ رحلة الإمارة الشاقة، التي سيلعب فيها نجمه مخطئاً ومنظماً ومقاتلاً ومفاوضاً ومناوراً، ويرسم من وراء ذلك صورة ناصعة في سجل الشخصيات البارزة.

### ٣- مرحلة الإمارة:

يوبع عبدالقادر أميراً على الجهاد في سبيل الله سنة ١٨٣٢م، واتخذ من مدينة معسكر في غرب الجزائر عاصمة له، وحظي بتأييد القبائل الهاشمية ورجال الطرق الصوفية، ثم أخذ يرتب لاتساع مساحة مؤيديه، وانحسار مساحة منائيه، حتى يتمكن من تحقيق هدفه في المحافظة على الجزائر حرة عربية مسلمة.

وخلال فترة إمارته (١٨٣٢ - ١٨٤٨ م) حقق عبدالقادر انتصارات كبيرة، حتى في لحظات هزائمه، وسجلت شخصيته نموذجاً فريداً في ضرب القلوة بنفسه أولاً في تحمل الأعباء والمشاق والعنف عن المكاسب والمال العام والمخاطرة بنفسه قبل أصحابه في ميدان الحرب، وإظهار الفروسية في الدفاع عن أوليائه والنبل في معاملة أعدائه، وإظهار الحنكة والبراعة في التنظيم الدقيق لأمر الدولة ومرافقتها المختلفة في زمن السلم والحرب، ووضع الخطط لتنظيم الجماعات والرقى بها، ثم إظهار البراعة الدبلوماسية في مفاوضة الأعداء ومناورتهم، وضرب بعضهم البعض الآخر للحصول على أكبر قدر ممكن من حق بلاده الذي يغتصب أمام عينيه، وتميزت شخصيته إلى جانب ذلك كله بالدمائة والشاعرية وحب الجمال والحرص على صلة الأهل والإخوان، ومجالسة العلماء وإكبارهم، مما جعل منه شخصية محبوبة حتى لدى أعدائه الذين احترموه

وقدروه، واكتسب شعبية في بلادهم أكثر من بعض قادتهم الذين حاربوه باسم مصلحة فرنسا .

وسوف نكتفي في عرضنا الموجز هنا بالملاح العامة الدالة على مزايا هذه الشخصية المتفردة دون الدخول في التفاصيل التي يمكن العودة إليها في كتب التاريخ والسير التي اهتمت به، إلا بالقدر الذي يكون الوقوف فيه أمام بعض التفاصيل معينا على توضيح ملامح الصورة .

لقد أحس عبدالقادر بشغل أعباء ما ألقى إليه من مسئولية منذ اللحظة الأولى، وكان يمثل مفهوم مسئولية الراعي عن الرعية كما تصوره أقوال الصحابة والسلف الصالح، ومن هذه الناحية كان عبدالقادر، كما يقول الدكتور أبو القاسم سعد الله، صحابيا متأخرا، أو كما يقال: « بقية السلف الصالح »<sup>(١٣٠)</sup>، ومن صور التعبير عن ذلك أن أول عمل قام به بعد أن بويع أنه دخل على زوجته خديجة فقال لها : « إن أردت أن تبقي معي من غير النفقات إلى طلب حقك مني فلك ذلك، وإن آيت إلا أن تطلبي حقك، فأمرك بذلك لأنني قد تحملت ما يشغلني عنك »<sup>(١٣١)</sup>، فكان أن أكدت له أنها شريكته في الجهاد كما أنها شريكته في الحياة، وذلك موقف يذكر بمواقف الراشدين من أمثال عمر بن الخطاب وعمر بن عبدالعزيز من زوجاتهم بعد الحكم .

ولكن اللافت للنظر مسارعة عبدالقادر فور تولي الأمر بالحرص على تطبيق نظام مدني أقرب إلى نظام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر، في بلاد كان يسود فيها النظام القبلي، فقد اتخذ عاصمة له هي معسكر، واختار علما جديدا للإمارة من اللون الأخضر، يتوسطه اللون الأبيض، وقد رسم عليه باللون الذهبي : « نصر من الله وفتح قريب، ناصر الدين عبدالقادر بن محيي الدين »، ثم شكل « مجلس الشورى » المكون من أحد عشر عضوا من كبار العلماء والأعيان، يمثلون المناطق المختلفة، وجعل على رأسهم قاضي قضاة الجزائر، وألف حكومة كانت تُعد من أوائل الحكومات المنظمة في العالم العربي<sup>(١٣٢)</sup>، وقد تشكلت وزارته من رئيس للوزراء، وكان يقوم



بهذه المهمة الأمير عبدالقادر، ونائب للرئيس، ووزير للخارجية، ووزير للأوقاف، ووزير الأعشار والزكاة، ووزير خزانة المملكة، ووزير الخزانة الخاصة، وبعد الوزراء يأتي الكتبة وهم ثلاثة، ثم الحاجب، وإلى جانب هذه المجالس الثابتة جعل هناك مجالس مفتوحة تمثل في علماء الأمة الذين كان يستفتيهم عبدالقادر فيما يعرض له من أمور، ويتلقى آراءهم مكتوبة، ولم يكن يقف عند علماء الجزائر وحدهم، بل كان يرأس علماء المغرب كذلك. وقد أفاده ذلك في تثبيت أركان إمارته، فإلى جانب الاستشارة بالآراء في إقامة العدل، حمته تلك الآراء من إرجاف المرجفين، وبخاصة بعض الطرق الصوفية التي كانت تعارضه أحياناً بحجة عدم الالتزام بالآراء الدينية، فكان في فتاوى هؤلاء العلماء حماية له، وإبطال لحججهم، وجمع لقلوب الناس حوله.

وفي مجال التنظيم الاقتصادي، كان يدرك عبدالقادر في حالة حرب الإبادة التي تشنها فرنسا على شعبه أهمية حرب «القوت» له ولأعدائه، فكان يحاول في وقت واحد أن يؤمن القوت الضروري لأتباعه، وأن يحرم أعداءه من مزايا سهولة التعامل مع أبناء البلاد، ويذكر عبدالقادر خطته في الأمن الغذائي، فيقول: «ولم تكن الاحتياطات تكفي لتموين جيشي في كل المجالات التي دعاء واجب الحرب للعمل فيها، لذلك أمرت تفادياً لوضع حمل جديد على الأهالي بإقامة مخازن للحبوب تحت الأرض في كل ولاية، وكانت هذه المخازن، التي كانت تحت مسؤولية قائد كل قبيلة، والتي كان العدو لا يستطيع العثور عليها، تحتوي على الحبوب التي تدفع كعشور... وبهذه الطريقة برهنت للعرب الذين من طيعتهم الشك، أنني لم أأخذ شيئاً من الضرائب لمصلحتي الشخصية، لقد جعلتهم يدفعون للمصالح العام، فأجابوني، والواقع أن هذه المخازن هي التي أجّلت سقوطي، فعندما جردت من مخازن عمومي، أصبحت مضطراً إلى فرض مطالب جديدة على القبائل، ولما شعرت هذه القبائل بالضغط الشديد من الجهتين ارتخى حماسها للجهاد» (١٣٣).

والواقع أن الخطوة في غاية الدقة والذكاء، فهي تجمع زكاة العشور من ناحية، وتطمئن دافعيها إلى أنها مختزنة تحت أقدامهم هم، تشكل قوتهم الضروري في الأزمات من ناحية أخرى، فيتحمسون لدفعها ويقومون بحراستها وإخفائها عن أعين الفرنسيين الذين يغيب عنهم سر صمود هذه القبائل، وفي الوقت نفسه يخف عن كاهل الأمير عبء توفير القوات لهم، فلا يفرض عليهم ضرائب إضافية. ويضاف إلى ذلك كله حرصه على أن ينزع الشك من نفوس «العرب» في طمع الولاة والحكام في الإثراء الشخصي من خلال الحكم، فما يدفعونه يحتفظون به لقوت أولادهم، فتتولد لديهم الثقة ويسلس قيادهم، ويستسلمون لأوامر الأمير.

ولقد كان عبدالقادر شديد التعفف عن المال العام، وظل ينفق على نفسه وبيته من أملاكه الخاصة القليلة بعد تولي الإمارة، وكان يقول<sup>(١٣٤)</sup>: «لم أمس قط أي شيء مما أعطاني العرب للمصاريف العامة، حتى اللحظة التي وضع فيها الفرنسيون أيديهم على أملاكي القليلة، وعندئذ لم آخذ إلا ما كان ضرورة مطلقة، فملايسي كانت تصنعها نساء بيتي، ودخلي القليل كان يكفي لحاجات أسرتي، بل حتى الفائض القليل الذي ترك لي كنت أصرفه في مساعدة الفقراء والمساكين، وبالأخص المحتاجين من أصحابي في السلاح الذين كانوا قد خرجوا أثناء الجهاد... وكل مواردني في الحقيقة كانت مكرسة فقط لخدمة الصالح العام، وعندما استؤنفت الحرب ١٨٣٩ دعوت العرب لمنحي قرضاً كبيراً غير أنهم استجابوا ببطء، وفي الحال بعث في المزاد كل مجوهرات عائلتي في أسواق معسكر معلناً على الملأ أن دخلها سيرسل إلى الخزينة العامة، فجاء القرض حينئذ بسرعة».

كانت هذه فلسفة الأمير عبدالقادر في توجيه الدخل، وتأمين القوات، وعفة اليد، واكتساب الثقة، وفي المقابل فقد حاول أن يضيق الخناق على أعدائه في المعاملات الاقتصادية مع الجزائريين ما وسعه ذلك، فكان يضرب على جنودهم لونا من الحصار الاقتصادي، فيمنع القبائل من التعامل معهم والبيع لهم والشراء منهم، ويطلق

على من يكسر هذا الحصار «المتصرين»<sup>(١٣٥)</sup> إشارة إلى خروجهم على الإسلام واعتناقهم النصرانية، ويسانده في هذا الإطلاق فتاوى العلماء الذين يشكلون مجلس الشورى أو يتشرون في أرجاء البلاد وحتى خارجها، وكان لهذه الفتاوى ولتلك القرارات أثرها الشديد على الفرنسيين، فقد «أخذ القائد الفرنسي في وهران في تجميع بعض الشيوخ من الأهالي المقيمين حول المدينة، واستعمل في ذلك الترغيب والترهيب وشراء الذمم، وذلك لاستخدامهم في الحرب ضد عبدالقادر، وعقد معهم بعض الاتفاقات الخاصة بالخدمة في صفوف الفرنسيين وتقديم المؤن والرجال، وذلك نظير المرتبات والحماية الفرنسية، فما أن سمع الأمير بذلك حتى طلب إلى هذه القبائل أن تأتي صوب الجنوب، وكان عبدالقادر يهدف إلى قطع الصلة بين الفرنسيين والأهالي، ويمنع عن الفرنسيين كل عون يحصلون عليه من الأهالي، ويؤمن على دولته بإقامة منطقة محرمة خالية من السكان بينه وبينهم»<sup>(١٣٦)</sup>.

وإلى جانب البراعة التي أبدها الأمير في مجال التنظيم الإداري، والتخطيط لاقتصاديات الحرب، وإظهار الترفع والعفة أمام المال العام، فقد أظهر كذلك براعة التخطيط العسكري في محاولته لبناء جيش حديث في حدود ما أتبع له من ظروف وإمكانات وينبغي - لتقدير أهمية ما فعله الأمير - أن نتذكر ما كان عليه الحال عند دخول الفرنسيين إلى الجزائر، فقد انهارت قوة الإنكشارية الصغيرة غير المتمحمة، ورضيت من الغنيمة بالإياب سالمة إلى مرافئ خارج الجزائر، وبقيت قوات القبائل غير المنظمة يصعب الاعتماد عليها في وضع أي خطة لمواجهة جيش حديث منظم، كان يُعد من أقوى جيوش الدنيا في ذلك العصر.

ولقد بلغ به الاهتمام في وضع أسس تنظيمية للجيش أنه وضع مؤلفات حول التنظيم العسكري طبعت في فترة مبكرة من جهاده، وكان منها الكتاب الذي وضعه بعنوان «وشاح الكتاب وزينة الجيش المحمدي الغالب» والذي وضع فيه الأسس والمبادئ لنظام الجندية الجديد،

وكذلك طبع له بالفرنسية في سنة ١٨٤٨م، كتاب جمع بعض أشعاره ونظمه العسكرية، وصدر عن دار النشر «هاشيت» وهي من أشهر دور النشر الفرنسية التي ما تزال قائمة وكان عنوان الكتاب: . Poesie d' Abdel - kader, les reglements militaires. libraire Hachette, 1848

«أشعار عبدالقادر ونظمه العسكرية»، وقد طبع في باريس على حجر على القاعدة المغربية، ويتألف من ستين صفحة، وله مقدمة باللغة الفرنسية تتألف من ثمانين صفحات<sup>(١٣٧)</sup>.

وقد عمل على تزويد الجيش بالأسلحة، ولجأ في ذلك إلى كل الطرق المتاحة، بما في ذلك الاتفاق مع فرنسا في بعض مراحل الهدنة بين الصراعات على تزويده ببعض الأسلحة، بل حاول إقامة صناعة للصلاح على النحو الذي فعله محمد علي في مصر، لكن الظروف لم تساعد على ذلك<sup>(١٣٨)</sup>، وعلى الرغم من أن العدو لم يمهل فترات طويلة لكي ينظم جيشه كما يريد، فقد استطاع أن «يقسمه إلى ثلاث فرق: مشاة، وخيالة، ومدفعية، ووحدته، وأصدر القوانين العسكرية التي يتوجب على الجندي التمسك بها، ويعاقب عقاباً صارماً وشديداً إذا ما حاد عنها، وكان قادة الجيش يتمتعون برتب عسكرية مرموقة، ولا بد للجندي أن يتخطى في صعوده الدرجات التالية: جاويش: يرأس ١٢ جندياً، رئيس الصف: يرأس عشرين جندياً، السيف: يرأس ١٠٠ جندي، الأغا: يرأس ١,٠٠٠ جندي، وعين لكل أغا أو سيف كاتباً يتولى شئون الحسابات والرسائل والتقارير، ويشرف على توزيع الطعام والرواتب الشهرية على الجنود<sup>(١٣٩)</sup>، ولكي يتميز الرئيس عن المرؤوس، منح الضباط حسب رتبهم علامات من الذهب والفضة والجوخ الأحمر... وكانت أوسمة الفخر والشرف تمنح لمستحقها في حفل كبير يحضره الأمير أو خليفته، وتعزف فيه الموسيقى العسكرية... وتم وضع نظام دقيق للرواتب الشهرية والماء والغذاء، إلى جانب المستشفيات المتنقلة التي كانت تلازم الجيوش في تحركاتها، ويقوم على شئونها أطباء جزائريون مهرة يساعدهم مرضون عسكريون<sup>(١٤٠)</sup>.

إن هذا التنظيم العسكري الحديث كان يساند شيء آخر على درجة بالغة الأهمية، ويتمثل في القدوة الحسنة بتقديم نموذج للفروسية والبطولة، وفي تقوية الروح المعنوية من خلال تجميع الجنود وشدة الاختلاط بهم، وقد ضرب عبدالقادر أمثلة رائعة في المجالين من خلال كونه بطلاً للسيف واللسان معاً عبّر فروسيته وشعره. كان عبدالقادر منذ شبابه المبكر قد تدرب على فنون الفروسية والقتال، وأبدى فيها مهارة هائلة، وساعده قلب شجاع، وإيمان ديني عميق، وتمسك شديد بالدفاع عن أمته، والمؤرخون الذين عاصروه عن قرب، وشاهدوا بطولاته، وجلسوا إليه، يقدمون صورة شبه أسطورية عن قدراته الخارقة في مجال الفروسية، يقول المؤرخ البريطاني هنري تشرشل الذي كتب سيرة عبدالقادر في حياته : « كان لا بدانيه أحدُ فروسية، ولم يكن عبدالقادر فارساً مهيباً فحسب، بل إن تفوقه المدهش في كل متطلبات الفروسية التي توجب العين القوية، واليد الثابتة، والرجولة الحقة، كان حديث كل أولئك الذين عرفوه، فقد كان يلمس كتف فرسه ب صدره، ويضع إحدى يديه على الفرس، ثم يقفز إلى الجانب الآخر، أو أنه كان يدفع الفرس إلى أكبر سرعة ممكنة، ثم ينزع قلميه عن المهماز، ويقف على السرج، ويطلق النار على هدفه بدقة عجيبة، ويلمسته الخفيفة الماهرة يثني الفرس العربي المدرب ركبتيه، أو يمشي مسافات على رجليه الخلفيتين، بينما تضرب قائمته الأماميتان، أو يلوح ويقفز بهما كالغزال . . . » وخلال مناسبات كثيرة مليئة بالخطورة والمبادرة، استعمل فيها عبدالقادر سيفه البكر، أدت شجاعته وفروسيته لا إلى الثناء عليه فقط، بل الإعجاب المنقطع النظير به، فقد بدأ العرب ينظرون بتقديس خرافي إلى رجل يتمتع بشخصية وسيمة، ويتقدم بلا خوف حيثما هددته الخطر، فهو مرة يبرق من صفوف الرماة الأعداء، ومرة يطلق النار في شكل ترييعي، ويكسح حربات البنادق بسيفه، وأخرى يقف دون حراك مشيراً بامتعاظ إلى قتابل المدافع وهي تنز حول رأسه، وإلى القذائف وهي تنفجر تحت قلميه » (١٤١) .

لقد ارتسمت لعبد القادر الفارس صورة مهيبة أسطورية لا في عيون جنوده فحسب، وإنما في عيون الأوربيين أنفسهم، وبخاصة الإنجليز الذين كانوا يتابعون بشماتة ما يفعله هذا البطل المغوار بأعدائهم الفرنسيين، ويسخرون من الإشاعات التي يطلقها الفرنسيون، معبرين عن رغبتهم الدفينة بأن عبد القادر قد قتل في إحدى المعارك، وقد سخرت مجلة « بانث » وجريدة « التايمز » اللندنية في أكتوبر ١٨٤٧م من إشاعات الفرنسيين، وطمأنتهم بأن البطل له أكثر من الأرواح السبعة التي تمتلكها القطة : « إنه كالعملاق القديم الذي قيل مراراً بأنه قد قتل، حدث عن القط، لماذا تعد حياته لا شيء إلى جانب حيوات عبد القادر، أو على السهولة التي يستطيع بها دائماً أن يسقط من ظهر جواده على قلمه، كم من مرة ترك بلا جواد، ومع ذلك وبحيلة ما، فهو دائماً أكثر شدة عندما لا تبقى له قدم يقف عليها »<sup>(١٤٦)</sup>.

إن هذه الصورة الجميلة التي ترسمها أقلام المؤرخين والصحفيين الأوربيين، نجد معادلاً لها في اللوحات الشعرية الصادقة التي رسمها عبد القادر نفسه، وامتزج في بعضها روح التضحية والبطولة والفروسية بمخاطبة الأنتى الرمز الذي يتباهى أمامه الفارس العربي ببطولاته، يقول في إحدى قصائده<sup>(١٤٧)</sup> :

تسـالـلـني أم الجنين وإنـها

لأعلم من تحت السماء بلحوالي

للم تخلمي يا ربة الخـدر أنـني

أجـلـي هموم القوم في يوم تجوالي

وأغشى مضيق الموت لاستهيباً

وأخـمـي نساء الحي في يوم تهوال

إذا ما لقيت الخيل إنـي لأول

وإن جال اصحابي فإني لها قال

ادافع عنهم ما يخافسون من ردى  
 فيشكر كلُّ الخلق من حُسن افعالي  
 واورد رايات الطعان صحبحة  
 واصدرها بالرمل تمثال غريال  
 ومن عادة السادات بالجيش تحتمي  
 وبني يحتمي جيشي وثُرس ابطالي  
 وبني تُثقى يوم الطعان فوارس  
 تخالينهم في الحرب امثال اشبال  
 إذا ما اشتكت خيلي الجراح تحمماً  
 اقول لها صبراً كصبري وإجمالي  
 وابذل يوم الروع نفساً كريماً  
 على أنها في السلم أغلى من الغالي  
 وعني سلي جيش الفرنسيس تعلمي  
 بأن مناياهم بسيفي وغسّالي  
 سلي الليل عني كم شققت أئمة  
 على ضامر الجنين معتدل عال  
 سلي البيد عني والمفاوز والرُيى  
 وسَهلاً وحَزناً كم طويْتُ بترحالي  
 فما هُنتي إلا مقارعة العدا  
 وهزمتي إبطالاً شـددًا بإبطالي

والقصيدة مع صدقها ودلائها على فروسية صاحبها وشجاعته تعكس أصداء  
 القصائد القديمة في فخر الفرسان في مثل هذه المواقف ، فهي من حيث الإيقاع الموسيقي  
 تذكر بلامية امرئ القيس :

الإيم صياحاً أيها الطلل البالي  
 وهل يعنّ مَنْ كان في العصر الخالي

والتي يرد فيها قوله :

ولم أشهد الخيل المغيرة بالضحي  
على هيكلي عبل الجُزارة جوال  
قلو أن ما أسعى لأتقى معيشة  
كفاني ولم اطلب قليل من المال  
ولكنما أسعى لجدر مؤثلي  
وقد يدرك المجد المؤثلي أمثالي

وتذكر بعض الصور الواردة فيها بعض صور معلقة عترة ، وهي قائمة كذلك  
على مخاطبة الأتني ( ابنة مالك ) والافتخار أمامها بالبطولة :

هلا سالت الخيل يابنة مالك  
إن كنت جاهلة بما لم تعلمي  
يُخبرك من شهد الواقعة أنني  
أغشى الوغى وأعف عند المقدم

وقائمة كذلك على الاعتزاز بأنه فارس يتقي به الأبطال الآخرون أسنة الرماح :

في حومة الحرب التي لا تشكي  
غمراتها الإبطال غير تغمغم  
إن يتفقون بي الأسنة لم أحم  
عنها ولكن لا تضايق مقامي

وهي صورة تذكر بها هنا الصورة الواردة في قوله :

وبي يتقي يوم الطعان فولرس  
تخالينهم في الحرب أمثال أشبال



أما الحصان الذي يشتكي لصاحبه في المعركة فهو مشترك هنا وهناك ، فعترة  
يقول في صورته المشهورة :

فَإَنْزَوْهُ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بَلْبَانِهِ  
وَشَكَ إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحْمَمٍ  
لَوْ كَانَ يُدْرِي مَا الْمَحَاوِرَةُ لَشَتَّى  
وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ مُكَلِّمِي

وعبد القادر يقول :

إِذَا مَا اشْتَكَيْتَ خَيْلِي لِلْجِرَاحِ تَحْمَمًا  
أَقُولُ لَهَا : صَبِرًا كَصَبِرِي وَإِجْمَالِي

لكن مثل هذا التشابه هنا أو هناك متوقع في مثل مناخ هذا العصر الذي كانت موجة  
تقليد الأدب القديم فيه ، هي البداية الصحيحة للوصول إلى مرحلة النهضة فيما بعد .

وعبد القادر لا يكتفي في شعره بالاعتزاز بنفسه فارساً مقداماً ، ولكنه يعتز كذلك  
بجنوده الأبطال الميامين ، ويرسل إليهم إن ابتعلوا عنه في مهام الجهاد قصائد التحية والشوق  
وشد الأزر ، ويبدو أسلوبها وكأنه مراسلات بين الأصدقاء والأحبة ، و « قد أرسل مرة  
بقصيدة طويلة تبلغ زهاء خمسين بيتاً إلى جيوشه في جبال « جرجرة » للشكر والتشجيع ،  
وكان الأعداء قد أرجفوا بموته ، فلم يعبأ بذلك ، واستمر يجاهد وينظم الشعر » (١٤٤) .

وهو يبدأ قصيدته إليهم على النسق التقليدي ، فيحمل ريح الجنوب إليهم التحية  
والسلام ، ويشكو من أن جفنيه قد فارقهما المنام ، وقد أصبح مشتاقاً وقد عذ اللقاء إلى  
مجرد لقاء طيف الأحبة :

مَا إِذَا يَضْمُرُ أَحْبَابِي لَوْ أَرْسَلُوا  
طَيْفَ الْمَنَامِ يَزُورُنِي بِتَحْمَمٍ  
كَلِّ الَّذِي الْقَاءَ فِي حَيْفِ الْهُوَى  
مَسْهَلٌ ، مَوَى يَتَيْنِ الْحَبِيبِ الْإِضْمَلِ

كَيْفَ التَّصَبَّرَ عَنْهُمْ وَهُمْ هُمْ  
أَرْيَابُ عَهْدِي بِالْعَقُودِ الْخَمَلِ

وبعد هذه المقدمات يخلص إلى مدحهم والثناء عليهم :  
هَمَّ بِالْمَدِيحِ أَحَقُّ لَكِنْ رِيَمًا  
ضَاعَتْ حَقُوقُ الْعَبْدِ وَالْخُدَّاءِ  
إِنْ غَيَّرَهُم بِالْمَالِ شَيْءٌ وَمَا سَخَا  
جَانَدُوا بِبَذْلِ الْنَفْسِ بَوْنِ تَعَلُّلِ  
الْبَانِلُونَ نَفُوسَهُمْ وَنَفِيسَهُمْ  
فِي حَبِّ مَالِكِنَا الْعَظِيمِ الْأَجَلِ  
الصَادِقُونَ الصَّابِرُونَ لَدَى الْوَعْدِ  
الْحَامِلُونَ لِكُلِّ مَا لَمْ يُخَمَلِ  
مَا مِنْهُمْ إِلَّا شَجَاعٌ قَارِعٌ  
أَوْ بَارِعٌ فِي كُلِّ فِعْلٍ مُجْمَلِ

ثم يلجأ إلى أسلوب التكرار لكي يعيد مزاياهم في نسق استعراض موسيقي ،  
يدفع نفوس الجنود إلى الاعتزاز والزهو والرغبة في بذل المزيد ، وهو يعتمد في التكرار  
على أسلوب « كم » الخبرية الدالة على التكثير ، فيردها نحو عشرين مرة في مقطع  
صغير إشارة إلى كثرة مزاياهم وتمدها :

كَمْ نَافَسُوا ، كَمْ سَابَرُوا ، كَمْ سَابَقُوا  
مِنْ سَابِقِ لَفْضِ الْأَلِّ وَتَفَضَّلِ  
كَمْ حَارَبُوا ، كَمْ ضَارَبُوا ، كَمْ غَالَبُوا  
أَقْسَى الْعَدَاةِ بِكُنْسَرَةٍ وَتَمَوَّلِ  
كَمْ صَابَرُوا ، كَمْ كَابَرُوا ، كَمْ غَادَرُوا  
أَعْتَى أَعَادِيهِمْ كَعَصْفِ مَوْكَلِ

كم جاهدوا ، كم طاروا ، وتجلدوا  
للخلائجات بصارم وبمطار  
كم ألجوا ، كم ازعجوا ، كم اسرجوا  
بتسارع للموت لا يتمهل

وعلى هذا النحو تسير نعمة تشجيعه لجنوده وتعديده لمزاياهم ورفعهم لمعنوياتهم ،  
مما يترك أفضل الأثر في نفوسهم ، وعلمهم بطاقة روحية لا تقل عن الطاقة المادية في  
أيديهم ، وبخاصة أنه يختم القصيدة بالدعاء لهم بالحفظ والرعاية :

يارب ، يارب البــــــــــــــــرايا زنهــــــــــــــــم  
صبراً ونصراً دالــــــــــــــــما يتكلم  
يا رب يا مولاي وأبقهــــــــــــــــم قذئ  
في عين من هو كــــــــــــــــافر بالمرسل  
وتجاوئــــــــــــــــم مولاي عن هفــــــــــــــــواتهم  
والطفــــــــــــــــم بهم في كل اــــــــــــــــمر مؤرــــــــــــــــك

إن هذه المهارة الفائقة في تنظيم الجنود وتعبئتهم إلى جانب شجاعة القائد  
وفروسيته ، وضربه المثل الحسن في الإقدام والتضحية ، كل هذا كان من شأنه أن يساعد  
الأمير عبدالقادر في تحقيق الانتصارات العسكرية المتتالية على فرنسا بالرغم من  
التفاوت الكبير في العدد والعدة والخبرة العسكرية .

ففي العامين الأولين لتولي عبدالقادر الإمارة ، اعتمد على شن حرب العصابات  
والحصار الاقتصادي ضد الفرنسيين ، ومحاصرتهم في وهران ومستغانم ، « وكادت  
الجيش الجزائرية تخنق القوات الاستعمارية داخل الحصون لو لم يحل القائد الفرنسي  
دي ميشيل إلى المراوغة وطلب الصلح »<sup>(١٤)</sup> ، وأوعز إلى عبدالقادر بأن يبدأ بطلب  
الهدنة لكي يقبلها الفرنسيون ، وغلف إيمازه بالتهديد الحقي بقوة فرنسا الهائلة ، فكان  
رد عبدالقادر عليه قوياً وواضحاً : « إن ديتنا يمنعتنا من طلب الصلح ابتداء ، ويسمح لنا

بقبوله إذا عرض علينا، وإن المفاوضة التي تطلبونها يجب أن تكون مبنية على شروط محترمة منا ومنكم، ويرد على تلميحه بقوة فرنسا قائلاً : « متى خرجتم من وهران مسافة يوم أو يومين، يظهر للعيان من يستحق الفخر منا » (١٤٦) .

وكان من نتيجة ذلك توقيع الاتفاقية التي عرفت باسم القائد الفرنسي «دي ميشيل»، والتي تم فيها اعتراف فرنسا رسمياً بإمارة عبد القادر على أجزاء كبيرة من الأراضي الجزائرية، وكان الأمير قد أظهر براعة دبلوماسية أثناء التفاوض، حين أشرك في المفاوضات الحاكم الفرنسي في الجزائر، ولم يكف بمجرد التفاوض مع القائد العسكري الذي كان يرغب في أن يقتصر الأمر عليه وحده، ولم يشترك هو في التفاوض مع القائد العسكري، بل أرسل إليه وزير خارجيته الحاج الميلود بن عراش، واحتفظ لنفسه بحق التصديق على المعاهدة هو وملك فرنسا، لينفي فكرة التبعية، ويؤكد استقلال الشخصية (١٤٧) .

ولكي يضمن الوصول إلى نتائج مشرفة، واصل الضغط والحصار حتى يحو من نفس القائد الفرنسي ما جاء في رسالته من عبارات التهديد بالقوة « فكاد الجوع يفتك بالفرنسيين المحاصرين في المدن والقلاع، ويجد دي ميشيل نفسه مضطراً إلى التراجع في لهجته، فيكتب رسالة يقول له فيها : « إذا كان سموكم يود أن نتخبر في أمر انعقاد الهدنة، فأنا على أتم استعداد لذلك، ومع الأمل أنه يمكن التوصل إلى معاهدة محترمة، يتوقف فيها سفك دماء أمتين، شاءت الإرادة الإلهية أن لا نكون تحت سلطة واحدة » وقد قضت شروط الهدنة وقف الحرب بين الطرفين، وكفالة حرية القيام بالشعائر الإسلامية في المناطق الواقعة تحت الاحتلال، وعودة العلاقات التجارية بين المدن الجزائرية، بما يعني فك الحصار عن الفرنسيين، وتعيين كل طرف ممثلاً له لدى الآخر، وقد وقع عبد القادر الاتفاقية مع الحاكم الجزائري في مدينة وهران في فبراير سنة ١٨٣٤م، ورفعت إلى الحكومة الفرنسية للموافقة عليها، فوافقت على مضمون،

ويبدو أن كلا الطرفين كان يرى في الاتفاقية هدنة لالتقاط الأنفاس ، وإعادة ترتيب الأوضاع ، وقد استغلها الأمير فعلاً لمد نفوذه في بلاد المغرب الأوسط ، وإخضاع القبائل التي لم تكن قد دخلت في طاعته ، وقد هزمها في موقعة قرب «تلمسان» سنة ١٨٣٤م ، وكان من الطبيعي أن يتطلع بعد بسط نفوذه على غرب الجزائر إلى الشرق ، وإلى العاصمة الجزائر ، فكان تحرك الفرنسيين ليحولوا دون انضمام القبائل إليه بعد جمعها في معاهدة التينة سنة ١٨٣٥م ، وإضفاء الحماية الفرنسية عليها ، مما اعتبره عبدالقادر خرقاً للمعاهدة ، وبدأت بوادر العودة إلى الصراع المسلح ، وظنت فرنسا أنها فرصة لتثبيت صورة الهابة التي اهتزت قليلاً في معاهدة دي ميشيل ، فخرج الجنرال تريزيل - الذي كان قد حل محل دي ميشيل - في قوة كبيرة من ٥,٠٠٠ من المشاة و فرق من الخيالة من وهران « يريد أن يوقع بقوات الأمير عبدالقادر ، فعبا الأمير قواته ، والتقى بقوات تريزيل ، وألحق بها هزيمة منكرة ، وأجبرها على التراجع صوب وهران ، لكن لحقت بها قوات الأمير عند مجاز نهر هبرة في المنطقة المعروفة بالمقطع ، حيث أوقع بها هزيمة منكرة ، فقُتِل عدد كبير من القوات الفرنسية ( نحو أربعة آلاف ) ، وغرق الكثيرون في النهر ، وغنم الأمير الكثير من العجلات الحربية وغيرها من الذخائر والمدافع ، واستطاع تريزيل ، وبعض ممن بقي على قيد الحياة من رجاله ، التسلل إلى ساحل البحر حيث هربوا إلى أرزيو » (١٤٨) .

وكان لهذا الانتصار الكبير دويّه الهائل في داخل الجزائر وخارجها ، فلقد كان في الواقع يشكل أولى النتائج الكبرى لكل مراحل الإعداد والتنظيم والتعبئة التي ساندتها قوة الإيمان بالحق وصلاحية الرجال وشجاعة القائد ويعد نظره ، ولعله من هذه اللحظة ، حفر اسم عبدالقادر في صفحات كبار الرجال على المستوى المحلي والإقليمي والدولي ، واستمدت الشخصية العربية الإسلامية في الجزائر ، بل في كل مكان ، قوة دفع لمقاومة ما يحيط بها أحياناً - بخاصة في عصور الوهن - من عوامل إحباط من شأنها أن تفتت في كثير من السواعد .

وقد تابعت الانتصارات وألوان البراعة التي تجلّت في شخصية عبدالقادر وهو يقود معارك السلم والحرب في فترة الإمارة، ولا يتسع المجال لكي نقف أمامها جميعاً، وذلك على أية حال مفصل في كثير من المصادر والمراجع التي نشير إليها في هوامش هذا البحث، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى بعض المواقف التي تلقى المزيد من الضوء على الشخصية المتميزة التي نتحدث عنها .

ومن المواقف الجيدة التي تثبت المقدرة الفائقة لعبد القادر على معالجة الموقف بكل ما يتطلبه من أساليب الكر والفر والمناورة والالتحام والابتعاد والحصار الاقتصادي، موقفه أمام إصرار الفرنسيين على احتلال مدينة «معسكر» عاصمته وتدميرها للقضاء عليه .

وكانت الفكرة الفرنسية قد اختمرت نتيجة للسمعة المتزايدة للأمير عبدالقادر، لا باعتباره مقاوماً عتيقاً فحسب، بل باعتباره رجل دولة يسعى لإقامة دولة عربية إسلامية في الجزائر، في الوقت الذي يعلن فيه الخطاب الرسمي الفرنسي أن الجزائر تابعة لفرنسا، وأن سكانها رعايا في أفضل الأحوال إن لم يكونوا مجرد أدوات لتحقيق طموحات المدّ الاستعماري الرأسمالي آنذاك، وكانت مظاهر إقامة الدولة تتشكل، فالأمير معترف به وهو يسيطر على نحو ثلثي الجزائر، والجيش منظم، والحكومة قائمة، ومجلس الشورى قائم، والبلاد مقسمة إلى ولايات تدار بأحكام، والعلم له طابعه الخاص، وهناك سمي لإصدار عملة محلية من خلال حرص الأمير على طلب إنشاء مصانع لسك النقود<sup>(١٤٩)</sup>، وكلها مظاهر استقلال تسير في الاتجاه المضاد للخطط الفرنسية بترسيخ التبعية ومحو الشخصية القومية .

وقررت فرنسا أن تبدأ من نقطة النهاية، أن تحتل العاصمة «معسكر»، وتستولي على مقاليد الأمور فيها وعلى جهازها الإداري والتنظيمي، وتشل حركة سكانها فينتهي رمز الدولة، وكانت قد أعدت خطة لذلك، قاد حملة تنفيذها ولي عهد فرنسا نفسه «دوق دوليان»، وصحبته قوات ضخمة جمعت من «المجرمين والساجين

والشحاذين والمغامرين . . وكانت الأوامر مشددة لاحتلال العاصمة الثانية للدولة الجزائرية، ظناً منها أنها ستضرب الجزائريين ضربة قاصمة في حال دفاعهم عن معسكر، واعتقدت أنه باحتلال عاصمة الأمير لا بد وأن تنهار القوى المعنوية والدفاعية للشعب الجزائري<sup>(١٠٠)</sup>، وتنبه عبدالقادر لهدف الخطة، فقرر أن يفوت الفرصة عليهم، فأعد خطة مضادة لإخلاء المدينة تماماً قبل وصول الفرنسيين إليها، وجعل قواته تناوشهم لكي تؤخر وصولهم ريثما يهيئ مكاناً آمناً لسكان المدينة، وتم ذلك في سرية تامة بعيداً عن عيون الجيش الغازي، وقد ترك الأمير عاصمته بمجرد اقتراب الفرنسيين منها، وأخذ معه الأهالي، ودمر المنشآت حتى لا يفيد منها الأعداء، ودخل الفرنسيون مدينة معسكر لكي يجلبوها مهجورة تماماً، وزاد هطول الأمطار مما اضطرهم إلى الجلاء عنها بعد ثمان وأربعين ساعة، وما إن خرج الفرنسيون منها حتى عاد إليها العرب، وكان هذا فشلاً واضحاً للماريشال<sup>(١٠١)</sup>.

ولم تكن هذه نهاية المطاف في مواجهة الثور الهائج الذي وجد نفسه ينطح بقرونه في الهواء، فيصاب بالدوار بدلاً من أن يقبضي على غريمه كما كان يتوقع، ويبدو أن القائد الفرنسي أراد أن ينطلي على فشله بإحداث انتصار سريع في مكان آخر، فعقد العزم على التوجه إلى تلمسان ليصنع بها ما لم يتمكن من صنعه بمعسكر، ويسرعه خارقة تمكن الأمير عبدالقادر من إنقاذها أيضاً بنفس الخطة، وأخلى ما فيها من سكان ومتاع ثم التحم الأمير بقوات كلوزيل خارج المدينة، ودارت الدائرة على الجيوش الاستعمارية، فالتجأ كلوزيل إلى قلعة كان يختبئ فيها بعض الخونة المنحدرين من أصل تركي، وبقي داخلها ثلاثة أيام، ثم عاد فخرج منها، واشتبك مع الأمير في حرب سجال، تمكن بعدها من دخول تلمسان، وفرض على من تبقى فيها من أهلها ضرائب باهظة، ثم غادرها إلى وهران بعد أن خلف فيها حامية قادرة على الدفاع عنها، وما كاد يصل وادي «عوشية» حتى اعترض سبيله الأمير بعد أن أرغم على تبديل طريقه، وعاد ليسلك الطريق الساحلية . . . وهناك حاصره الأمير طيلة شهرين كاملين بما

اضطره إلى الاستعانة بحاكم وهران الذي أمده بسفن حربية تمكنت من إنقاذه مع من بقي من رجاله» (١٥٦) .

وهكذا كان عبدالقادر يستطيع أن يحسن المناورة بما يملك من عدد وعدة أمام جيوش تتفوق في كل شيء ، ولكنه يعول على شجاعة رجاله وقوة بأسهم ، وكان دائماً يطلب من أعدائه أن يرسلوا فريقاً محايداً يحصّي جنوده عدداً ، وأن يرسلوا إليهم ضعفهم من الفرنسيين ، أي أن يواجه كل رجل رجلين ، ويعلن أنه واثق من النصر في هذه الحالة على ضعف عدد جنوده ، بل إنه كان في بعض رسائله إليهم يقترح أن يبارزه قائد جيوشهم أو ابن ملكهم رجلاً لرجل ومن كتب له الغلبة سلم له خصمه بالنصر وتم حقن دماء الآخرين .

ومن الطبيعي أن تكون هذه المقترحات كلها - في نظر الفرنسيين - خيالات فارس عربي متمسك ببقايا التقاليد القديمة ، على حين أنهم يرون أن كل شيء مبرر في سبيل تحقيق الهدف ، لكن ذلك لم يدفع عبدالقادر إلى التخلي عن نبذه في حالات انتصاراته وانكساراته معاً ، مما دفعهم في نهاية المطاف إلى إجلال هذا السلوك والإشادة به ، لكن ذلك لم يمنعه أيضاً من أن يؤلمهم كما ألموه هو وشعبه ، وكان من مظاهر ذلك حصاره لهم في تلمسان بعد محاولات كلوزيل التدميرية الفاشلة « فقد ظل الأمير محاصراً تلمسان تسعة أشهر كاملة ، قطعت خلالها الرسائل والمواصلات بينها وبين وهران والجزائر ، ويذكر المؤرخون أن الفرنسيين اضطروا إلى أكل الفئران والقطط ، وفي بعض الأحيان كان يتعذر عليهم الشعور على هذه الحيوانات . . وتظهر حقيقة الحياة داخل تلمسان من رسالة كافينياك قائد الحامية الاستعمارية حين قال : لقد كنت أشتري القط الواحد بأربعين فرنكاً ثمناً لقوتي» (١٥٦) .

ولم يكن من الممكن للإمبراطورية الفرنسية أن تتحمل أكثر من هذه الهزائم المريعة المتتالية التي دوت أصداؤها في كل أرجاء أوروبا والعالم يومئذ ، وأصبح الجيش الإمبراطوري موضع السخرية من أعداء فرنسا ومنافسيها ، وعلى نحو خاص في



إنجلترا، وأصبحت هزائم الجزائر موضع مناقشات البرلمان الفرنسي المستمرة ومقالات الصحف المحلية والدولية، وجريت فرنسا سياسة تغيير القواد وتغيير الخطط، كل ذلك ومكانة الأمير عبدالقادر تتألق في الدناخل والناارج، واتصالاته ومراسلاته تمتد إلى البريطانيين والأمريكيين<sup>(١٤٤)</sup>، وأخيراً قررت فرنسا أن تعيد غزو الجزائر من جديد، مستهدفة تحقيق الاحتلال الكامل بدلاً من الاحتلال الجزئي، ومتبعة أسلوب حرب العصابات لا الحرب النظامية، ومعتمدة على سياسة الحرق والإبادة والتطهير مهما كلفها ذلك من ثمن أو سمعة .

وكان الرجل الذي اختارته فرنسا لهذه المهمة، ووضعت تحت تصرفه ثلث الجيش الإمبراطوري كله ( نحو مائة وثمانية آلاف جندي ) هو الماريشال بوجو Bugeaud، وهو جندي ترقى من ضباط الصف، وكان يتسم بالجلالة والبعد عن الثقافة، حتى إن طريقة حديثه كانت موضع التندر والسخرية من أعضاء البرلمان، وكان نموذجاً لرجل الاستعمار الذي يمتت العرب<sup>(١٤٥)</sup>، ومع أن بوجو كان في الجزائر من قبل، وكان يعترض على الاستمرار في حرب لا فائدة منها، ويقول إن الحرب في القارة الأوربية تختلف عن الحرب في أفريقيا التي ليست إلا لوناً من صيد الرجال، مع كل هذا فقد بدأ هو عندما أسندت إليه المهمة ينظم بالفعل عملية صيد الرجال من خلال حرب العصابات، وكان قد عمل ضابطاً في أسبانيا أيام نابليون، وعرف حرب العصابات التي شنها الإسبان على الجيش الفرنسي، واكتسب خبرة بمقاومة هذا النوع من الحرب، وكان يرى أن الأسلوب الوحيد القادر على إخضاع الجزائر هو أسلوب الحركة لا أسلوب المراكز الثابتة الصغيرة المبعثرة<sup>(١٤٦)</sup> .

والواقع أن طول خبرة بوجو بالجزائر وبحرب العصابات وانبهاره بخطط الأمير عبدالقادر في الحرب الخاطفة، دفعه إلى اتباع منهج الأمير نفسه، فقرر التخلي عن الدفاع إلى الهجوم، وعن المراكز الثابتة إلى الجماعات المتحركة، وعن الأسلحة الثقيلة

إلى الأسلحة الخفيفة، كما قرر ضرب البنية الأساسية للمجتمع الذي يحاربه، من تدمير موارد الرزق واتباع أقصى درجات العنف في الإبادة والإحراق وصيد الرجال، واستمر يطبق هذا المنهج، وتقدم فرنسا بكل الإمكانيات على امتداد سبع سنوات كاملة قضاهاً حاكماً عاماً للجزائر (فبراير ١٨٤١ - سبتمبر ١٨٤٧ م) لقد ارتكزت خطته على سرعة الحركة والمبادرة بالهجوم، وإجهاد الأمير بالمعارك المتعددة، واستنزاف قوته المادية والاقتصادية بشن حرب إرهابية سريعة على كافة المتعاونين مع الأمير والمتعاطفين معه، وعمل على تخریب القرى وحرق المزارع، واستباحة أراضي القبائل، واتباع سياسة التجميع والتخريب لإجبار القبائل والأهالي على الاستسلام، فقسم جيشه إلى مجموعات سريعة الحركة، وزودها بتعليمات تقضي بتدمير وحرق وإبادة كل شيء للعدو. وكانت جيوشه في تقدمها تحصد المحاصيل، وتحرق الحقول، وتخطف قطعان الماشية، وتدمر القرى، وتسد المنافذ والملاجئ في وجه المجاهدين والسكان، وتقضي بذلك على الأخضر واليابس»<sup>(١٧٧)</sup>.

وبدأ رجاله يطبقون سياسة الأرض المحروقة التي تلخص في ثلاث كلمات (دمر .. احرق .. انهب)، ويتمتعون بصيد الرجال وقطع الرؤوس التي كانوا يأخذون جائزة عن كل رأس منها، وبدأوا يتمتعون بالقتل الجماعي للنساء والأطفال والشيوخ والدواب، وقد لجأ هؤلاء مرة في إحدى القبائل إلى كهف واسع عميق، فأثنى جنود بوجو لكي يسدوا فوهة الكهف، ويشعلوا فيه النيران فيموت كل من فيه خنقاً وحرقاً، وبدأت رسائلهم إلى ذويهم تسجل تلك المتعة، ومن بينها رسائل الجنرال سانت أرنو التي نشرت فيما بعد، وقد جاء فيها: (١٧٨)

«نحن في قلب الجبال ... حيث نطلق القليل من الطلقات، ونحرق كل الدوائر وكل القرى وكل الأكواخ ... إن العدو يهرب أمامنا في كل اتجاه مصطحباً معه قطعانه ... لقد أحرقنا ودمرنا كل شيء ... آه من الحرب، كم من النساء والأطفال ممن

لجأوا إلى جبال الأطلس قد ماتوا فيها من البرد والشقاء . . إننا نخرب ونحرق ونلحق  
المنازل والأشجار». وكان بوجو قد وضع جائزة لكل من حمل إليه رأساً مقطوعاً أن  
يعطيه خمسة فرنكات، وجرى تنعُّر بين الجنود فيما بعد، ليس احتجاجاً على هذا  
السلوك الوحشي الذي يشجعون عليه، ولكن مساومة في قدر المكافأة، فطالبوا برفعها  
أو بجعلها مكافأة لقطع عضو أصغر كالأنف أو الأذن مع رصد المكافأة الأكبر للرأس !

وفي هذا المناخ يتمتع الجنود في رسائلهم بالحديث عن التفاصيل، يقول  
أحدهم<sup>(١٠٩)</sup> : « قطعت رأسه ومعصمه الأيسر، وجئت إلى المعسكر أحمل رأسه على  
رأس الحرية ومعصمه معلقاً بسوار البندقية . . تلك هي يا صديقي الشجاع الطريقة التي  
يجب أن نشن بها الحرب على العرب، يجب قتل الرجال حتى سن الخامسة عشرة،  
وسبي جميع النساء، وخطف الأطفال، وتفرغ المساكن منهم، وترحيلهم إلى جزر  
الماريكيز أو أي مكان آخر خارج الجزائر، وبكلمة يجب سحق جميع الذين لا يركعون  
تحت أقدامنا كالكلاب».

وبالرغم من هذه الضراوة الوحشية، فإن الأمير قد صمد نحو سبع سنوات  
كاملة في وجه قوات تفوق على قواته أضعافاً مضاعفة، وواجه أساليب تخلو من  
كل ما تعارف عليه العالم المتحضر من المبادئ الإنسانية المتبعة في الحروب، ومن  
أبسط حقوق المدنيين وأرواحهم وممتلكاتهم . وقد فقد الأمير خلال هذه السنوات  
نحو ١/٤ من أراضيه وكل قلاعه ومستودعاته ومعظم جيشه النظامي، ومع ذلك فقد  
كان يناور، ويقاوم، ويتكر خططاً جديدة لإطالة أمد المقاومة وإثبات تمسك الشعب  
الجزائري بأرضه وحقوقه، فعندما ضيق الخناق عليه سنة ١٨٤٣م، اضطر إلى  
الانتقال إلى الصحراء، واتخذ عاصمة متنقلة من الحيام سماها «الزمالة»، وكانت  
تضم نحو خمسين ألف نسمة بما فيها نساء وعائلات جنوده، وظل يخفيها عن أعين  
أعدائه حتى اكتشفوها بمساعدة الخونة، فحرقوها في غيابه ودمروا كل شيء فيها،

وقتل القائد مبارك بن علّال الذي كان بمثابة الذراع اليمنى للأمير عبدالقادر في نوفمبر سنة ١٨٤٣م<sup>(١٦٠)</sup>.

وكانت تلك بداية مرحلة قاسية من التشتت ومحاولات الأمير للبحث عن تحالفات جديدة سواء في الخارج مع المغرب، أو في الداخل من خلال ثورات بعض القبائل، ولكن الفرنسيين كانوا متربصين، فهاجموا المغرب، ومنعوا التحالف الجديد أن يستمر، وأصبح الأمير عبدالقادر مطاردًا هناك ومتربصاً به هنا، ومع أنه أحرز انتصارات خاطفة خلال هذه المرحلة العنيفة، فقد وجد نفسه محاصراً هو وقلة قليلة من رفاقه من كل الاتجاهات، ولم يكن أمامه بد من الاستسلام.

وشاور عبدالقادر القلة المحيطة به، وشكرهم، وأقنعهم بأنه لا مناص من مفاوضة الفرنسيين على الاستسلام بشروط مرضية.

« وقد حددت ليلة ٢١ من ديسمبر سنة ١٨٤٧م للتوقيع على شروط التسليم، وفي مقدمتها أن يغادر الأمير وحاشيته البلاد إلى الإسكندرية أو مدينة «بورصة» للإقامة فيها، وكانت ليلة عمرة شديدة العواصف، فأناوب الأمير رجلين من خاصته، وحملهما خائمه للتوقيع على الشروط في معسكر الفرنسيين، وما علم القائد برغبة الأمير في التسليم طبقاً لهذه الشروط حتى وافق فوراً، وكذلك تلقت الحكومة الفرنسية هذا النبأ بالاعتباط الشديد، واحتفلت به باريس وأهلها احتفالاً عظيماً لأنه وضع حداً للمتعاب التي عانتها فرنسا طيلة خمسة عشر عاماً»<sup>(١٦١)</sup>.

« وقد استقبل الأمير في معسكر الفرنسيين استقبالاً يليق بخصم شهيم ورئيس دولة محارب، ويقائد جيش شجاع، ثم جاء الدوق دومال بنفسه لقبول استسلام الأمير، وقبل منه فرسه السوداء التي كانت كل ما يملك وما يحب من حطام الدنيا»<sup>(١٦٢)</sup>.

وإذا كانت صفحة الإمارة الرسمية قد انتهت ، فإن صفحات العظمة في شخصية عبدالقادر ما تزال مفتوحة لكي تسطر عليها خمس وثلاثون سنة من الزمان ، هي امتداد ما بقي من عمره ، جوانب التميز في شخصية الأسير والعالم والشاعر والمتصوف ، والنموذج الحضاري الذي تألق على امتداد هذه السنوات في فرنسا وتركيا وسوريا والحجاز ، وخلف من الآثار والمواقف ما يعتز به تاريخ الشخصيات المتميزة .

#### ٤ - مرحلة ما بعد الإمارة

إذا كان عبدالقادر قد تخلى عن الإمارة سنة ١٨٤٨ م ، فإن الإمارة لم تتخل عنه أبداً ، لا فيما بقي من سنوات عمره ، ولا فيما سجل من مآثر تاريخه . فقد ظل في كتب التاريخ كما يقول الدكتور حسين مؤنس يعد « دون شك أول وأجل أبطال التحرير في تاريخ الإسلام الحديث »<sup>(١٦٦)</sup> ، وظل على اتصال وثيق بملوك وأمراء ووزراء وأعيان عصره في مختلف أرجاء العالم ، يتبادلون معه الرسائل أينما حل ، ويخاطبونه بلقب الإمارة ، وهو يجيبهم ، ويحتفظ برسائله ، ورسائلهم وثائق تاريخية تبين عظم مكانته لدى معاصريه .

وقد جمع ابنه السيد محمد بن عبدالقادر في كتابه « تحفة الزائر في مآثر الأمير عبدالقادر وأخبار الجزائر » نماذج من هذه الرسائل ، مشيراً إلى تعذر الإلمام بها جميعاً ، وهو يقول<sup>(١٦٧)</sup> : « منذ خرج الأمير من بلاد فرنسا إلى بلاد الإسلام ، كان يكاتب الملوك فَمَنُ دونهم من الوزراء والأمراء للداعي تهنئة ، أو غرض لازم عرضي ، أو تشكر على إحسان حصل ، فتأتيه الأجوبة على حسب ما يكتبه ، وكذلك كان الشأن مع العلماء والأدباء الأفاضل ، ولما كان استيعاب ذلك متعذراً ، اقتصرنا على البعض منه » .

ودون دخول في مضامين هذه الرسائل التي تفتح مجالاً واسعاً للوقوف على أهم قضايا النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وعلى درجة التنفتح والوعي التي كان

يملكها عبدالقادر ، فإننا نستطيع فقط من خلال ألقاب الخطاب الرسمية التي كانت توجه إليه من مسئولين يختارون عادة عباراتهم بدقة ، أن نتعرف إلى مكانته وملاءمة الإمارة له .

فالحنديوي إسماعيل يفتح رسالة إليه بعبارة : « جناب الأمير المحترم والملاذ المكرم الأمير عبدالقادر » ، والباب العالي تنصدر مكاتباته عبارة : « إلى حضرة الأمير عبدالقادر بالشام » ، ورئيس جمهورية فرنسا المارشال ماكماهون يكتب إليه سنة ١٨٧٧ م : « أيها الأمير المعظم » ، وشقيق إمبراطور روسيا يكتب إليه رداً على تهنتته بالعام الجديد سنة ١٨٧٢ م : « أيها الأمير الملجد المعظم » ، وسفير إنجلترا لدى الدولة العثمانية تنصدر رسالته إليه : « إلى مفخر الأماجد الكرام ، ذي القدر والاحترام الأمير عبدالقادر » ، وكذلك الشأن في كثير من الرسائل التي يتلقاها من زعماء العالم شرقاً وغرباً ، مما يدل على مكانته الدولية الراسخة<sup>(١٦٥)</sup>.

ولذا كان هذا هو حظه من الاحتفاء الرسمي به في عصره ، فإن حظه من الاحتفاء الشعبي به لم يكن أقل ، فقد حظي بالإعجاب والتقدير في كل مكان حل به بعد مغادرته للجزائر ، سواء في فرنسا التي حُمل إليها هو وحاشيته بعد التسليم ، واستُقبلي فيها على غير ما كانت تقضي شروط الاتفاق بحمله إلى الإسكندرية أو « بورصة » ، أو في تركيا التي رحل إليها بعد إطلاق الفرنسيين لسراحه ، وإن كانت درجة الحفاوة به أقل ، أو في سوريا التي استقر بها بقية حياته ، وكان له فيها حياة علمية واجتماعية وسياسية حافلة .

وجد عبدالقادر نفسه أسيراً مكرماً أو شبه أسير عقب مغادرته الجزائر ، وعلى حين حُمل إلى فرنسا لاتخاذ بعض الترتيبات قبل نقله إلى مدينة إسلامية كما كان يقضي الاتفاق ، فإن تغيير الحكومة في فرنسا بعد وصوله إليها بقليل جعل الحكومة الجديدة تلتكاً في تنفيذ شروط الاتفاق ، وتُخوف من نقله إلى مدينة إسلامية لتلا يؤدي ذلك -

فيما يظنون - إلى إعادة تجميع الصفوف وحشد القوى مرة أخرى ، وربما عودة عبدالقادر إلى الجزائر ، ومن هنا فقد بدأت فترة ملاحظة استمرت خمس سنوات ، أظهر فيها عبدالقادر قدرًا كبيرًا من الكياسة والتبل وحسن استغلال الوقت في اكتساب المعرفة واكتسابها لمن حوله ، وفي نفس الوقت إصراره على مبادئه ، مما زاده احترامًا في عيون أعدائه .

بعد وصول عبدالقادر إلى ميناء طولسون ، فوجئ بنقله إلى حصن De Lamalgue دي لامالغ ، وعندما احتج أفهموه أنه « يلزم بعض الوقت لإجراء المراسلات الضرورية سواء مع الحكومة التركية إذا رغب في السفر إلى عكا ، أو مع الحكومة المصرية إذا فضل التوجه إلى الإسكندرية ، وعندئذ سيسمح له بمتابعة سفره إلى الوجهة المختارة » (١٧٦) .

وبعد ذلك بدأت محاولة إقناعه بتناسي شروط الاتفاق والبقاء في فرنسا ، مع إغرائه بالإقامة في قصر كبير وتوفير راتب مجز ، ولكنه ثار في وجهه من عرض عليه ذلك : « لو قدمت لي من قبل ملكك كامل ثروة فرنسا بالملايين والجواهر ، ولو كان بالإمكان وضعها كلها في طرف برنسي هذا ، لقلدت بها فورًا إلى البحر الذي يضرب أسوار سجنني ، ولا أعيد إليكم الوعد الذي أعطي إلي علناً ، وسأحمله معي إلى قبري ، إنني ضيفكم ، اجعلوا مني سجيناً لكم إذا شئتم ، ولكن العار والخزي سيحلان عليكم لا علي » (١٧٧) .

وظل في هذه الحالة خمس سنوات نقل خلالها إلى « قصر امبواز » ، وكان موضع احترام الفرنسيين الذين كانوا على اتصال به وحوار معه ، حتى جاء نابليون الثالث إلى الحكم ، فكان أن أعاد النظر في تعليق الاتفاق ، وزار عبدالقادر في مقره ، ودعاه إلى باريس ، ثم رتب أمر سفره مع الدولة العثمانية للانتقال خارج فرنسا ، وفي هذه الزيارة أبدى الإمبراطور للأمر احترامه الفائق قائلاً (١٧٨) : « إنكم جلبتم دقة نظري ،

وامتازتم محبتي بما اشتهرتم به من الخصال الحميدة والبسالة والشجاعة وجميع ما أبرزتموه من أنواع المدافعة عن وطنكم، ولا أنظر إليكم بنظرة أسير بل بضيف يحترم» .

وعلى المستوى الشعبي كان عبدالقادر يجد دائماً الحفاوة والإعجاب والتكريم، وكان يستقبل عند دخوله المدن استقبال الأبطال الفاتحين، فعندما دعاه الإمبراطور إلى زيارة باريس « شاع الخبر في فرنسا، فهرع الناس إلى باريس من كل فج ليحضرُوا احتفال دخول الأمير إليها»، ويصف صاحب تحفة الزائر<sup>(١٦٩)</sup> ذلك المشهد حين يقول : « وفي اليوم الرابع عشر من المحرم سنة تسع وستين والسابع والعشرين من أكتوبر سنة اثنتين وخمسين، توجه الأمير إلى باريس، وكان يوم وصوله يوماً مشهوداً بالاحتفال الذي أجرته دولة فرنسا لدخوله إلى عاصمتها . . وصار للأمير احتفال يستحقه مقامه السامي، واستقبلته الوزراء ورجال الحكومة، وغصت أزقة باريس على اتساعها بجماهير الناس، ولما شاهدوه استولى عليهم الطرب»، ثم ينقل عن أحد الكتاب الفرنسيين مقارنة بين استقبال باريس لعبد القادر واستقبالها للجنرال لاموريسيه الذي حارب عبدالقادر في الجزائر وانتصر عليه، وكيف أن ذلك الجنرال يمشي في طرقات باريس فلا يلتفت إليه أحد، في حين يدخلها الأمير « دخول الانتصار والأهالي جميعها تزدحم لمشاهدته» .

وما كان ليباريس أن تستقبله بهذه الحفاوة، لو أنه هو نفسه قبل منذ سنوات قلائل ما عرض عليه من أن يتنازل عن شرط إقامته في بلد إسلامي، وقبوله قصراً يمنع له في باريس وعيشة هائلة ترتب له، فكان تمسكه بمبادئه وإصراره عليها سبباً في ارتفاع قدره حتى في أعين أعدائه .

ولم تتوقف الحفاوة به عند باريس وحدها، وإنما امتدت إلى كل المدن الفرنسية التي مرَّ بها، فقد استقبل في مدينة ليون استقبالاً حافلاً، وأقيم له احتفال واستعراض عسكري، اشترك فيه نحو عشرين ألف جندي، ثم استقبلته المدينة « وكانت مزينة



بالمصاييح والأعلام بزيئة كاملة، وذلك اليوم وليلته كان من المواسم المعبودة، وكذلك كان الشأن في مرسيليا وفي جزيرة صقلية .

ولم تكن حفاوة أستقباله في سوريا أقل من حفاوة وداعه في فرنسا، ويتضح ذلك من خلال تأهب الجماهير للقائه وهو في الطريق إلى دمشق (١٧٠) : «وفي منتصف الطريق، وأثناء صعوده جبل لبنان، فوجئ بسماع طلقات نارية تدل على أنه على مقربة منه تجري معركة حامية الوطيس، وفجأة شاهد المرتفعات والسفوح وقد امتلأت بمجموعات عديدة تطلق نيراناً غزيرة، ثم مجموعة من الفرسان بنظام دقيق ورائعة التجهيز تهرع لملاقاته . . . كان أهالي المتن والشوف في جبل لبنان قد تجمعوا ترحيباً بمقدمه . . . احتفاءً آخر ومن حجم آخر كان بانتظار عبدالقادر في دمشق، فقد خرج السكان جميعاً، رجالاً ونساء وأطفالاً للترحيب به على مشارف المدينة وعلى مدى أكثر من عدة كيلو مترات، كانت الطريق تمتع بالناس من كلا الجانبين، أناس من مختلف المستويات، وقد ارتدوا لباس الأعياد ليمتعوا أنظارهم ببطل وحامي العروبة والإسلام الشهير . . . وكأنه فاعٍ متعصر يشق طريقه بصعوبة ويرد على التحيات التي تستقبله . . . ولم يدخل عربي إلى دمشق مطلقاً مهما كان فيستقبل استقبالاً كبيراً، كما دخل عبدالقادر منذ احتفالات صلاح الدين» .

إن هذه الحفاوة الشعبية الكبيرة كانت تعبيراً عفويّاً عن اعتزاز الجماهير بالقيم العظيمة التي جسدها هذا الأمير، ومن اللافت للنظر أن تكون هذه الحفاوة لدى أعدائه وأوليائه على سواء، فقد جسد في نظر كل منهما مفهوم «الفارس النبيل»، وفروسيته هي التي جعلته يفترق عن خصم له مثل «بوجو» كان يسعى إلى الوصول إلى النصر بأي ثمن، فيتسلق بقطع الرؤوس، وصلب الأذان، وحرقت الزروع، وإيادة الضعفاء في ملاجئهم، ومطاردة النساء والأطفال إلى أعالي الجبال حتى يتجمدوا من البرد، ومن أجل هذا فإن الفرنسيين الذين أحرز لهم المارشال هذا النصر، لم يحتفوا به احتفاءهم بالأمير الذي حاصر جنودهم في تلمسان، والتف حول قواتهم في «المقطع»، وأجأ

الكثير من جنودهم إلى أن يموتوا في النهر غرقاً أو في مواجهة جنوده الشجعان ، أو أن يولوا الأدبار عبر الشواطئ المتعرجة والمسابر الوعرة ، ذلك لأنهم لم يأخذوا عليه أنه قتل أسيراً أو خان ميثاقاً أو غدر بوعده ، ومن أجل هذا ظل في أعينهم شامخاً .

أما العرب والمسلمون فقد رأوا في الصفحة الأولى من جهاده أملاً يعيد إلى النفوس بعض الثقة في استعادة الأمة لمواقفها المشرقة ، والطرق من خلال ذلك على أبواب عصر النهضة ، والتيقظ من سبات قرون الضعف والاستكانة ، ورأوا في صفحته الثانية أملاً في إمكانية تحقيق وجود للذات العربية الإسلامية مع عسكها بقيمتها وعدم التفريط فيها .

وقد أعطت هذه البيعة بالإمارة الشعبية لعبد القادر رصيداً كبيراً ارتكن إليه وهو يتخذ قرارات أخرى صعبة ، ومواقف صلبة أهله ليكون شخصية عالية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بكل المقاييس ، ولا شك أن من أشهرها موقفه المشرف من أزمة المسيحيين في سوريا سنة ١٨٦٠ م .

وكانت فتنة طائفية قد اشتعلت سنة ١٨٦٠م بين الدروز والمسيحيين بتشجيع من الأتراك ، وبدأت في لبنان حيث وقع الكثير من الحرائق والمذابح ، ثم بدأت بوادر انتقالها إلى دمشق حيث كان يقيم عبدالقادر ، وقد التف حوله مجموعة كبيرة من مربيه وأتباعه من الجزائريين والشوام ، وقد حاول عبدالقادر في البداية أن يوقف حدوث الفتنة بأي ثمن ، فأرسل إلى بعض شيوخ الدروز ونصحهم وحذرهم من إشعال نار الفتنة « وتكلم معهم بما أثر فيهم ، وجعلهم يذعنون لنصائحه وواعدهم بأنهم لا يحركون ساكناً في دمشق ولا يشيرون فتنة »<sup>(١٧٣)</sup> ، لكن سوء تصرف الأتراك أو تحريضهم جعل الفتنة تشتعل بالرغم من ذلك في دمشق ، فالتجهم جموع مثارة إلى حي النصرى ، فأشعلت النار فيه ، ومارست العدوان على أهله ، وهنا انطلق عبدالقادر بنفسه ، وقاد أتباعه ، وطاردا مشيري الفتنة ، ودخلوا البيوت وسط دخان الحرائق

فأنتقدوا سكانها من النصارى، وجمعهم عبدالقادر في داره وفي الدور المجاورة له وفي قلعة الوادي، وقد بلغ عددهم نحو خمسة عشر ألفاً، وسهر على حراستهم بنفسه هو ورجاله، ورد محاولات التحرش بهم، « واستمرت الفتنة قائمة ونارها موقدة أربعة عشر يوماً، كل ذلك والأمير مشغول بكل الوسائل ليتوصل إلى إطفائها، باذلاً جهده في حسم أسبابها، ولم يدخل إلى بيته في أيامها بل كان يجلس على سجادة في دهليزه، لا يهجم من الليل إلا قليلاً » (١٣٧) .

يقول جرجي زيدان في وصف بعض مواقف الأمير من هذه الأحداث : « ولما قامت الثورة ضد المسيحيين في دمشق ١٨٦٠م، كان الأمير عبدالقادر في مقلمة العاملين على إخمادها، بعد أن فشلت محاولاته العديدة لمنع وقوعها، فبذل قصارى جهده في كف الأذى عن المسيحيين، وما علم باندلاع نار الثورة في اليوم التاسع من يوليو في تلك السنة، حتى جمع كل من كانوا في دمشق من المغاربة وفرقهم في مختلف أنحاءنا لإتقاذ من يستطيعون إتقاده من المسيحيين، ونقلهم إلى داره ليكونوا في حمايته، ولما امتلأت هذه الديار باللاجئين، أخلى الدور المجاورة لها لاستقبال بقية اللاجئين به وفي مقدمتهم قناصل الدول الأجنبية، وكان ينفق عليهم بسخاء، وعضده في ذلك كثير من الفضلاء وفي مقدمتهم العالمان الجليلان : محمود حمزة وأخوه أسعد، وقد اشتركا مع الأمير ورجاله في صد الهجوم الذي قام به الأكراد في اليوم الثالث للقبض على أولئك اللاجئين . . . وعندما علم الأمير بأن جموعاً من الدروز في طريقهم إلى قلعة المدينة للفتك بمن لجأ إليها من المسيحيين، سارع إلى نجدهم، وتمكن من ردّ تلك الجموع الزاحفة على أعقابها بعد أن هددها بإطلاق الرصاص . . . وظل الأمير طوال أيام الثورة متأهباً لإتقاذ المسيحيين، ورد العدوان عنهم، وإيواء اللاجئين منهم وحمايتهم، وإسعاف الجرحى، وتعزية الأرمال واليتامى، وكان يقضي أكثر الليل ساهراً ويندبته في يده للدفاع عن في حماه » (١٣٧) .

وهذا الموقف النبيل من قائد إسلامي بارز، حارب من قبل باسم الإسلام ونصرته في الجزائر، وهو يعتز بنسبته إلى الأسرة الهاشمية، ويعد من كبار علماء المسلمين ومتصوفهم، ثم يأخذ بزمام المبادرة والدفاع عن المسيحيين حتى يخاطر في ذلك نفسه لكي ينقذ منهم هذا الجمع الكبير، وينقذ معه سمعة الإسلام عن أرادوا باسم التعصب والجهل أن يلوثوها، هذا الموقف ترك صدًى واسعاً في جميع أرجاء العالم، وانهالت الرسائل والأوسمة والنياشين على الأمير عبدالقادر من كل الملوك والأمراء وزعماء الجمعيات والمؤسسات في أرجاء العالم المسيحي<sup>(١٧٤)</sup>، وفي هذا المجال تلقى رسالة شكر وتأييد من إمبراطور فرنسا، ونيشان صليب النسر الأحمر من الطبقة الأولى من ملك روسيا، ووسام النسر الأبيض لأعظم الفرسان من قيصر روسيا، ونيشان الخيولة والفرسية من ملك إيطاليا، والنيشان الأكبر من الدرجة الأولى من ملك اليونان، وبنادقة بفوهتين مطعممة بالذهب من ملكة بريطانيا، ومسدسين مطعممين بالذهب من أمريكا، ونجمة الجمعية الماسونية الفرنسية، ولم يقف الشكر والتأييد عند زعماء العالم المسيحي، بل امتد إلى زعماء العالم الإسلامي الذين أسعدهم موقف عبدالقادر الذي يجسد سماحة الإسلام، وولفت النظر من بين هذه الرسائل رسالة تلقاها من المجاهد القوقازي الكبير «شامل الداغستاني» الذي كان يشارك عبدالقادر هو ومحمد علي لقب «الزعيم الأكبر» في القرن التاسع عشر، وكانت هنالك مراسلات بين الأمير والزعيم الشيشاني الذي كان وقتها أسيراً ومتحفظاً عليه لدى قيصر روسيا، وقد كتب إلى من «أطفأ نار الفتنة قبل الهيجان، واستأصل شجرة العدوان، رأسها كأنه رأس شيطان»، وجاء في رسالته: «لقد قرع سمعي ما تمجده السماء، وتفر عنه الطباع، من أنه وقع هناك بين المعاهدين والمسلمين ما لا ينبغي وقوعه من أهل الإسلام. وقد تعجبت كيف عمي من أراد الخوض في تلك الفتنة العظيمة من الولاة، عن حديث رسول الله ﷺ: «ألا من ظلم معاهداً، أو انتقصه حقه، أو كلفه فوق طاقته أو أخذ منه شيئاً بغير طيب

نفس ، فأنا حجيجه يوم القيامة . . ثم لما سمعت أنك خفضت جناح الرحمة والشفقة ، وضربت على يد من تعدى حدود الله تعالى . . . رضيت عنك والله تعالى يرضيك لأنك أحيت ما قال الرسول العظيم (١٧٥) .

وقد تتابعت القصائد من علماء العصر وأدبائه في الثناء على موقف الأمير عبدالقادر النبيل ، ومن هؤلاء الشيخ إبراهيم الأحذب نائب رئيس المحكمة الشرعية في بيروت الذي كان يشبهه بشمس الغرب التي عمت أضواؤها في الشرق :

شمس من الغرب استنار بها الورى

والشرق منه عمَّه الاضواء

آيات موسى اظهرت آياته

منه استبان لنا اليد البيضاء

والسيد أمين الجندي ، والشاعر سليمان صولة ، والشاعر نقولا النقاش ، والأديب إسكندر آغا الذي كتب كتاباً عن الفتنة وجهود الأمير في إخمادها سماه « نادر الزمان في وقائع جبل لبنان » ، والشاعر رزق الله حسون الذي أهدى إلى الأمير ديوانه « النفثات » وغيرهم من الشعراء والكتاب والصحفيين في الصحافة العربية أو الأجنبية عن أشادوا بموقف عبدالقادر النبيل .

إن هذا الموقف الذي يمثل قمة تألق « الإمارة الشعبية » عند عبدالقادر ، كاد أن يدفعه مع عوامل أخرى ، إلى الدخول مرة أخرى إلى مجال « الإمارة الرسمية » بل التورط أحياناً في مشاكلها ، ففي أعقاب انهزام الدولة العثمانية أمام روسيا وإحاطة الخطر بالقسطنطينية التي كادت تقع في أيديهم ، اجتمع نخبة من زعماء البلاد الشامية ، وبحثوا في مصير سورية ، وعقلوا مؤتمر دمشق السري للنظر في استقلال سورية ، وفصلها عن جسم الدولة العثمانية (١٧٦) .

وقد أقر المؤتمرون اختيار الأمير عبدالقادر أميراً على سورية، انطلاقاً من مزاياه العديدة، وسمعته الدولية، وتجربته في إنشاء الدولة الحديثة بالجزائر، «وكان رأي الأمير عندما علم بالأمر أن يظل الارتباط الروحي بين البلاد الشامية والخلافة العثمانية، بمعنى أن يبقى الخليفة العثماني خليفة على البلاد الشامية، وأن تتم البيعة الأولى للأمير من أهل البلاد جميعاً، فوافقه على ذلك أكثر المجتمعين»<sup>(١٧٧)</sup> وقد تلقى الأمير عبدالقادر رسائل من بعض الزعماء السوريين واللبنانيين تؤيد فكرة الترشيح، ومنهم الزعيم اللبناني يوسف كرم الذي أرسل إليه من روما رسالة تأييد ومباينة، لكن الظروف الدولية، حالت دون أن يتم ذلك الأمر، فقد تمسكت الدولة العثمانية، وتولى السلطان عبدالحميد سنة ١٨٧٦ م، وتأخر حل «المسألة الشرقية» فتجمد المشروع الذي كان مثاراً .

أما المرة الثانية التي لوحث فيها الإمارة الرسمية لعبد القادر بيديها فقد كادت تورطه في فخ نصبه المستعمرون لضرب العرب ببعضهم، وقد حدث هذا من خلال فكرة فرديناند دي ليسبس صاحب مشروع قناة السويس، وكان صديقاً لعبدالقادر، وتلخص فكرته في أنه كان يريد أن يقطع من أرض مصر قطعة حول قناة السويس يقيم فيها مملكة خاصة، وكان يهدف لكي يكون عبدالقادر ملكاً عليها، وقد بدأت الخطوات بأن أهدت شركة قناة السويس له قطعة أرض كبيرة في منطقة البلاح بجوار بورسعيد «ورشحه دي ليسبس ليكون أميراً على مملكة قناة السويس التي تسعى الشركة من أجل فصلها عن باقي تراب مصر»<sup>(١٧٨)</sup> .

وعندما جاء الأمير عبدالقادر لتسلم الأرض رفض الخديوي إسماعيل، لأن مصر ليست هي التي أهلتها، وشركة قناة السويس لا تتحكم في أرض مصر، وقد قال إسماعيل : «إن القناة هي التي لمصر وليست مصر هي التي للقناة» وقد حاول ديليسبس دفع الأمير عبدالقادر إلى التمسك بالأرض، ولكن عبدالقادر، كما يقول ابنه محمد في تحفة الزائر، أبان لهم أنه لا يريد وقوع الشحنة بينهم وبين إسماعيل بلشا بسببه<sup>(١٧٩)</sup> .

ويقول الدكتور يحيى بوعزيز في التعليق على ذلك الموقف : « السؤال الذي يفرض نفسه هنا : كيف سمح الأمير عبدالقادر لنفسه أن يكون «آلة» في يد شركة قناة السويس ، و« عوناً» لها تنفذ بواسطته مشاريعها الاستعمارية ، وتحطم به وحدة مصر الترابية . إن هذا السؤال سيقى مطروحاً ما دام لم تكشف وثائق أخرى تبطله» (١٨٠) .

ويبقى أن ذلك أهون الضرر ، وبعض الشر الذي تصيب الإمارة به من يقترب من نارها . غير أن مرحلة ما بعد الإمارة لم تكن مزدحمة فقط بمظاهر الإمارة الشعبية أو الرسمية اقتراباً أو ابتعاداً ، ولكنها مرحلة أبرزت مواهب أخرى للأمير عبدالقادر كانت موجودة بلا شك في المراحل السابقة ، ولكن جانباً كبيراً منها كان متوارياً خلف الشواغل العملية والتحديات التي كانت تتطلبها فترة الإمارة والجهاد ، ومن أبرز هذه المواهب الشعر والعلم اللذان كانا من المكونات الرئيسية لعبد القادر ، واللذان ربما مثلاً قبل الإمارة ملامح الطموح الرئيسية له ، ولكنهما صاراً أقل تجسداً في مرحلة شواغلها ، وأصبحت أكثر حرية بعد أن خفت همومها . تحرك الشاعر في أفق الإخوانيات الصافية ، والمناجاة الروحية الخالصة . ووصف الطبيعة أحياناً ، وخفت منه كثيراً حدة المباحكات البديعية وألغاز النحاة والفقهاء ، وأصبح الشيخ وهو يرد شعراً على أصدقائه من العراقيين والشوام من أمثال مصطفى شلبي البغدادى ، وأبي النصر الطرابلسي ، يظهر ألوان التنظف العراقية والشامية في مثل قوله (١٨١) :

بديعة الحسن بالاضحى تُهنييني

تزهو بحسن علا من غير تزيين

تميس كالغصن إذ مرَّ الشمال به

أو شارب لعل، من خمير دارين

تراه تشوأن إذ نبَّ الشموول به

يميل من طرب مـيـل الرياحين

هيفاء يسدو لنا مِنْ وجهها قمرٌ  
 مِنْ مَنَحِبِّ فاحمها ، بانث بتلوين  
 ترمي بالحافظها عن قوس حاجبها  
 تُصَيِّبُنِي ثَمَّ تُسَبِّبُنِي وتكويني  
 وقد بدت لي - طلوع الشمس - مسفرة  
 قطال ترداد عيني بين شمسين  
 ولست أدري أستغري من نوافجها  
 أم تلكه انفاس احبابي تُصَيِّبُنِي

ونحن هنا بالتأكيد أمام نفس شعري جيد مناسب ، يختلف في الدرجة الفنية عما  
 يتردد في قصائد المراحل السابقة .

وإذا كان جزء من الجمال الشعري في المقطوعة السابقة يكمن في أن كلمات  
 التحية فيها قد استعارت من الطبيعة مفرداتها ، فجعلت التحية تزهو بحسنها الذي لا  
 يحتاج إلى تزيين ، فهي كالنصن الذي تلاعبه ربح الشمال ، فيهتز ثملاً نشوان يميل  
 طرباً ، وإذا كانت الكلمة الجميلة قد استعارت ثوب الطبيعة لتبدو متألقة تفوح بالحياة  
 والحيوية ، فإن الطبيعة نفسها عندما تكون محور التعبير والوصف ، تأخذ بنا خطوات  
 في مدارج الجمال الشعري ، كما هو الشأن في هذه المقطوعة التي كتبها عبدالقادر في  
 وصف بستان له في قرية «دُمَر» من مصايف دمشق (١٨٢) :

عُجَّ بِسِي فَمِيحَتُهُ فِي أَبَاطِحِ نُصُورٍ  
 ذَاتِ الرِّيَاضِ الزَّاهِرَاتِ الْخُضْرُورِ  
 ذَاتِ الْمِيَاهِ الْجَارِيَاتِ عَلَى الْمَنَافِ  
 فَكَأَنَّهَا مِنْ مَاءِ نَهْرِ الْكُوْثَرِ  
 ذَاتِ الْجَدَاوِلِ كَالْأَرَاقِمِ جَرِيْهَا  
 سَبَّحَانَهُ مِنْ خَالِقٍ وَمُصَوِّرِ



والطيرُ في انواحها مُتَرَنِّمٌ  
 برخيم صوته ، فاق نغمة ميزر  
 مَغْنَى به النَسْكَ ، يزهو حالها  
 ما بين الكمار وبين تفكر  
 ما شئت أن تلقى بها من ناسك  
 أو فاتك في فُتْكه مُتَطَوِّر  
 اين الرُصافة والسدير وشعب بوان  
 إذا انصفناها من نُمُر؟

إن مثل هذا النفس الشعري الجيد يدل على أن قريحة الأمير الشعرية كانت أكثر تفاعلاً مع الطبيعة المتفتحة منها مع الآفاق المحاصرة والمحدودة مثل آفاق الأسر التي كانت دافعاً من قبل لأجمل قصائد الأمير أبي فراس ، على حين أنها لا تُثير المشاعر والتجليات نفسها عند الأمير عبدالقادر الذي تبدو قصائده في الأسر أقرب إلى تجريب المهارات اللغوية والصور المألوفة في الشعر العربي منها إلى عكس المعاناة الخاصة ، ولعل بعض السبب في ذلك يكمن في أن الأمير ، كان أقرب إلى الضيوف منه إلى الأسرى ، كما عبر عن ذلك الإمبراطور نابليون في لقائه معه ، ومن هنا فإن قصيدته التي أعطاها محقق الديوان ، عنوان «عذاب الأسر» (١٨٢) ، لا تبدو كذلك من الناحية الفنية ، وإنما يشغلها مسألة الطيف والبحث عنه لكي يجيء في المنام ويترصد الرقباء حتى يناموا ، ويكون الذي يمنع الوصل قد غفا ، فيتمكن الطيف من الزيارة ، إلى غير ذلك من الصور المألوفة في مطالع قصائد العشاق ، والتي تفقد في الواقع حرارتها من كثرة تكرارها :

ماذا على ساداتنا اهل الوفا  
 لو ارسلوا طير الزيارة في خلفا

يُترصد الرقباء حتى يَغفلوا  
ويكون مائع وصلنا ليلاً غفلاً  
فإذا تمكّن الزبارة خَفِيَةً  
يأتي مواعيد وصلنا مُتَلَطِّفاً

وحتى عندما يخلص الشاعر من مسألة الطيف ، بعد أن أطلال فيها ، ويتقل إلى ذكر الأماكن التي يحن إليها ، والتي يرد على الذهن أول ما يرد في حالة الأسير أنها الأماكن التي ولد فيها ، وغما ، وكبر ، وأحب ، وجاهد ، وأقصي عنها ، وكلها في الجزائر ، نجله ينصرف عنها إلى ذكر الأماكن العامة التي ترد في الأشعار الدينية مجسدة الشوق إلى الحج مثل « حاجر » و « سلم » و « العقيق » و « طيبة » .

ولا شك أننا هنا أمام مستوى شعري يختلف اختلافاً كبيراً عن قصائد الطبيعة التي أشرنا إليها من قبل .

لكن النفس الشعري يعود مرة أخرى مع قصائد المناجاة الدينية التي تشكل أحياناً في خلوها من التكلف وسذاجتها ، وهي تعكس نفساً صافية بسيطة ، تكتسب القوة والعزة من خلال إعلان الضعف والمذلة (١٨٤) :

يا سيّدي يا رسول الله يا سندي  
ويا رجائي ويا حصني ويا مسدي  
ويا نخيرة فقري ، يا عياني ، يا  
غوثي ويا عُنتي للمخطب والنكدر  
يا كهف دثي ، ويا حامي الذمار ، ويا  
شفيعنا في غدر ، ارجوك ، يا سندي  
لا علم عندي أرجييه ولا عمل  
أمام نجواي ، من هدي ، ومن رشدي

ابغى رضىك ، ولا شيء أقنمك

سوى افتقاري ونلي ، واصفرار يدي

لكن هذه النغمة الدينية البسيطة ، تتحول أحياناً إلى نغمة صوفية مركبة يحرر من خلالها الشاعر في بحار التصوفين ، لابساً مُسوحهم ، ومستخدماً رموزهم المألوفة ، وأبرزها رمز الحب الذي أصله من قبل الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي ، الذي كان الأمير مولعاً به ، ومقتنياً لخطاه ، وناسجاً على منواله ، حتى إنه هاجر من المغرب إلى المشرق مثله ، واستقر في دمشق . ودفن إلى جواره ، في سفح جبل قاسيون ، وإذا كان ابن عربي قد أصل من خلال «ترجمان الأشواق» رموز الغزل الصوفية ، فإن عبد القادر قد أضاف إلى أشواقها بعض الأنثى (١٨) :

أوقات وصلكم عبيدٌ وافراح

يا مَنْ هُمْ للروح لي، والزوج والراح

يا مَنْ إذا اكتحل عيني بطلعتهم

وحققْتُ في سُحُبِ الحسَن ، قِرناحـ

فمما نظرتُ إلى شيء ، بدا أبداً

إلا واخيباً قلبي بونه لاحوا

نظرتُ حُمنَ الذي لا شيء يُشبهه

فمما يروق لقلبي بخُذ مُلاح

غُرقتُ في حُبِّهم نكراً أَلَمْ تُرتبي

في بحرهم مُغنٍ - حُفأ - وملاح

ماذا على مَنْ رأى يوماً جَمالهم

أَنْ لَيْسَ تبو له شمسٌ وإصباح

لو كنتُ أعجب من شيء لأعجبني

صبرُ المحبِّين ما نلحوا وما باحوا

أود طول الليالي لو خلوت بهم  
 وتكد أُميرت إباريق واقــــداخ  
 يروعني الصبح إن لاحت طلائعـة  
 يا ليتـه لم يخن ضوء وإصباح  
 ليلى بدا ششرقاً من حُسن طلعتهم  
 وكلّ ذا الدهر انوار واقــــراخ

وإذا كان نَفْس القصيدة الغزلي الصوفي يُذكر بطريقة ابن عربي وغزلياته الصوفية ، فإن خاتمة القصيدة وحديثها عن الصبح الذي يروع العاشقين ، لأنه يؤذن بانتهاء ليل الوصال ، يُذكر بما كان يشيع في شعر أبي فراس ، من الظاهرة التي أطلق عليها «الفجريات» أو المصباحيات ، والتي تحدثت عن نَفْس الظاهرة في قصيدة الغزل غير الصوفي ، وقد شاعت في شعر أبي فراس للدرجة جعلت بعض الدارسين من المستشرقين يعتقدون أنه متأثر فيها بظاهرة مماثلة لدى شعراء الروم يطلق عليها ALBA .

ولم يكن ابن عربي وحده هو الذي تسربت أنفاسه خلال قصائد عبدالقادر الصوفية ، فقد تسربت كذلك أنفاس «سلطان العاشقين» ابن الفارض الذي اشتهر من بين ما اشتهر به بخمرياته الصوفية التي تكاد تلتقي رموزها مع خمريات أبي نواس ، كما تلتقي رموز الغزل الصوفية بالرموز المتداولة في قصائد كبار العشاق .

وقد تجلّى امتزاج هذه الرموز لدى عبد القادر في مُطوّلته الرائية التي بلغت زهاء مائة وعشرين بيتاً والتي نظمها عبدالقادر خلال تجربة الخلوة المكية التي جاور خلالها عامّاً كاملاً في الكعبة الشريفة ، أعقبه بنصف عام في الحرم النبوي ، وتلمذ خلال هذه الفترة على شيوخ التصوف وأعاد من شرب طرائقهم ، وقد جاءت القصيدة وفيها مذاق هذا «الانجذاب» إلى آفاق الواصلين ، والتخلّيق في سماواتهم ، واستخدام مفرداتهم ، ومن لوحاته الخمرية في هذه القصيدة<sup>(١٨٦)</sup> قوله :

ويشرب ككساً صرفةً ، من مدامـة  
 فيا حبّذا كس ويا حبّذا خمـر

مُعْتَقَّةٌ مِنْ قَبْلِ كَسْرِي مَصُونَةٌ  
وَمَا ضَمُّهَا لَنْ وَلَا نَالَهَا عَصْرُ  
وَلَا شِلَانُهَا زَقٌّ وَلَا سَلَارُ سَالَتْ  
بِلَاجِمَالِهَا ، كَلًّا وَلَا نَالَهَا تَجُرُ  
فَلَوْ نَظَرَ الْأَنْثَاكُ خَسِمَ إِنَالِهَا  
تَخَلَّوْا عَنِ الْإِسْلَاكِ طَوْعًا وَلَا قَهْرُ  
وَلَوْ شَمِمَتْ الْأَعْلَامُ فِي الدَّرَسِ رِيحُهَا  
لَمَا طَاشَ عَنْ صَيُوبِ الصَّوَابِ لَهَا فِكْرُ  
فِيَا بَعْضَهُمْ عَنْهَا ، وَيَا بَعْضُ مَا رَضُوا  
فَقَدْ صَنَعْتُمْ قَصْدًا وَسَيَّرْتُمْ وَزْدُ  
فَلَا عَالَمَ إِلَّا خَبِيرٌ بِشَرِبِهَا  
وَلَا جَاهِلٌ إِلَّا جَهْلُولٌ بِهَا عَجْرُ  
وَلَا خَسِرَ فِي الدُّنْيَا ، وَلَا هُوَ خَاسِرُ  
سَوَى وَالهِ وَالْكَاسُ مِنْ كَفِّهَا صَفْرُ  
إِذَا زَمَزَمَ الْحَادِي بِتَكْرٍ صِفَاتِهَا  
وَصَرَّحَ مَا كُنَى ، وَنَادَى نَايَ الصَّبْرِ  
وَقَالَ : دَاسِقْنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ  
وَلَا تَمَسِّقْنِي سَيْرًا إِذَا أَمَكَنَّ الْجَهْرُ ،  
وَوَصَّرْ بَعْنِ تَهْوَى وَبَغْنِي مِنَ الْكُنَى  
فَلَا خَيْرَ فِي اللَّذَاتِ مِنْ دُونِهَا مَيْتْرُ ،  
تَرَى سَالِقِيهَا ، كَيْفَ هَامَتْ عَقُولُهُمْ  
وَنَارَكُهُمْ يَمْتِنُطُ وَخَامَرُهُمْ سَكْرُ  
وَتَاهُوا قَلَمَ يَدُرُوا مِنَ التَّيْبَةِ مَنْ هُمْ  
وَشَمْسُ الضُّحَى مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِهِمْ عَفْرُ

وقالوا فمن يُجِى من الكون غيرُنا  
 فنحنُ ملوك الأرض لا البيضُ والحمُرُ  
 تميذُ بهم كائنُ بها قد تولَّهوا  
 فليس لهم عُزْرَةٌ وليس لهم نُخْرُ  
 ويُسكِرهم طيبُ النسيم إذا سرى  
 تظنُّ بهم سحرًا ، وليسُ بهم سِحْرُ  
 وتبكيهم وُقُ الحمايم في الدُجى  
 إذا ما بكتُ من لئس يُدرى لها وُكْرُ  
 ونسبيهم غزلان رامة إن بدت  
 واحداً لها بيضُ وقاماتها سُفْرُ  
 وفي شَمِّها حقًا بثلثا نفوسنا  
 فهنا علينا كلُّ شيءٍ له قُنْرُ

إن مثل هذا الشعر ، يستطيع أن يستقر مطمئناً في صفحات الشعر الصوفي الجيدة ، بل أن يُنسب إلى الشعر الجيد بصفة عامة ، وهو لا يحمل فقط دلالة على ثقافة صاحبه الصوفية الواسعة ، ومعرفته بطرائق التعبير في هذه المجالات الوعرة ، وإنما يحمل بالإضافة إلى ذلك دلالة على عمق تجربته السلوكية ، وانعكاس هذه التجربة على النفس إرهافاً للحس وسمواً بالمشاعر ، وهو ما يفسر بدوره جانباً من ذلك النمط الراقى في السلوك ، الذي كان يؤثر عن الأمير عبدالقادر مع كل من يعرفه ، حتى ولو خالفه في الرأي والمعتقد .

إن مظاهر ثراء الشخصية عند عبدالقادر تتكامل وتتداخل ، ومن هنا يتكامل الشعر والسلوك ، ويتكامل التصوف العملي الذي يتشكل في الخطوات تصوراً وتعوداً ، وفي العبادات والمعاملات نقاء وصفاء ، مع التصوف النظري الذي يتشكل من دراسة آثار السابقين واستيعابها ، وتدريسها والتأليف حولها ، وقد كانت تجربة عبدالقادر

وأثّره في كل هذه الأفاق واضحة وناصعة، مما لا يتسع المجال لتفصيله هنا، وبما تشهد به حلقات العلم التي كان يلتقي فيها حوله المئات من الطلاب والدارسين، سواء في المسجد الأموي أو المدرسة الأشرفية أو في داره في دمشق، ليقروا عليه علوم الحديث والفقه والفلسفة وغيرها من فروع المعرفة .

وتشهد به كذلك المؤلفات العميقة التي تركها مثل كتابه «المواقف» الذي كان حصيلة ثرية لحواراته وتأملاته، والذي ضم مائتين واثنين وسبعين موقفاً صوفياً، تحاور فيه مع ثلاثة من كبار علماء عصره: الشيخ عبدالرازق البيطار، والشيخ محمد الخان والشيخ محمد الطنطاوي، وقد جاء في ثلاثة مجلدات، ويحتوي على نحو ألف وخمسمائة صفحة، وتذكر طريقته بالفتوحات المكية لابن عربي، الذي كان موضع إعجاب الأمير<sup>(٧٨)</sup> .

ومثل كتاب «ذكرى العاقل وتنبه الغافل» وهو بحث قدمه الأمير عبدالقادر<sup>(٧٩)</sup> عندما اختير عضواً مراسلاً لجمع الخالدين في باريز، فقدم هذا البحث أمامه على نسختين، إحداهما بالعربية، والأخرى مفرسة بقلم ترجمان القنصلية في دمشق، وموضوع الرسالة في العقل المدرك والعلم وإثبات النبوة وفضل الكتابة والتأليف، والرسالة تعكس مجمل النظرة الثقافية التقليدية كما هي موجودة لدى الفلاسفة والمؤرخين العرب من أمثال ابن خلدون والطبري وابن سينا، وإن كان أسلوبها قد بدأ يتسلخ عن أسلوب العصور الوسطى المسجوع المتكلف، ويلجأ إلى الأسلوب المسترسل .

ومثل كتاب «المقراض الحاد لقطع لسان مستقصي دين الإسلام بالباطل والإحاد» الذي جاءت كتابته نتيجة لبعض المحاورات التي كان يشارك فيها أثناء فترة الأسر في فرنسا، ومنها ما يشير إليه هو ويجعله سبباً دافعاً لتأليف الكتاب حين يقول<sup>(٨٠)</sup> : «إني

في أيام ضيافتنا عند الدولة الفرنسية، تكلم بعض القسيسين في الإسلام، وقال إن الغدر وعدم الوفاء فيه غير قبيح ولا منهي عنه» فدعاه ذلك بعد امتناع إلى أن يستجيب لرغبة العلماء في توضيح اللبس الذي يثار حول فهم بعض مبادئ الدين الحنيف .

إن مرحلة ما بعد الإمارة شكلت تنويجاً لعمر حافل بالعطاء والإخلاص والتفاني وتحقيق الجهاد بمعناه الواسع، الذي لا يتوقف عند الجهاد بالسلاح كما كان الشأن في مرحلة الإمارة، وهو ما يمكن أن يسمى بالجهاد الأصغر، قياساً على الجهاد الأكبر الذي تبنى في هذه المرحلة الأخيرة، وكان سلاحه العلم والحوار وضرب المثل ومحاربة الجعور والتقليد والدعوة إلى التسامح وتجسيد ملامح الشخصية العربية المسلمة، لا من خلال التعبيرات وترديد الموروثات فحسب، ولكن من خلال التمثل ومجابهة المواقف بروح شجاعة متفتحة، يتحقق معها معنى القروسية في مراحل العمر المتأخرة كما تحقق من قبل في مراحل العلم المتقدمة، وإن اختلف المجال، ويتأكد معها، ليس فقط وحدة وتماسك الشخصية المتميزة للبطل المتميز مع اختلاف المراحل واتجاهات العطاء، وإنما يتأكد أيضاً إمكانية الحديث عن نمط من وحدة مفهوم الشخصية العربية الإسلامية التي تلتف حول مجموعة من القيم الرئيسية، وإن اختلفت تجليات وأشكال التعبير عن هذه القيم باختلاف الزمان والمكان والظروف المحيطة، كما كان الشأن بالنسبة إلى الشخصيتين المتميزتين اللتين اصطحبناهما خلال هذا الكتاب، أبي فراس الحمداني وعبدالقادر الجذائري، واللذين أثبتنا معاً صلابة الجوهر الرئيسي لمنظومة القيم التي يصلحان عنها، والتي تبرهن على قدرتها على صياغة الشخصية المتميزة في مجتمع الصحراء، أو في مجتمع المدينة، وفي مواجهة الأصدقاء، أو في مواجهة الأعداء، وفي فترة ما قبل العصور الوسطى، أو على مشارف العصر الحديث، وفي ميادين الشعر، أو العلم، أو القروسية، أو الحرب .





## الهوامش

- ١ - اللوازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٣، ص ٣١٠ .
- ٢ - أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، د. عبدالجليل حسن عبداللهدي، مكتبة الأقصى، الأردن، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨١، ص ١٦٨ .
- ٣ - العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة، سنة ١٩٨٦، ص ١٤٢ وما بعدها .
- ٤ - الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب للصورة، ج ٤، ص ٢٥٦ .
- ٥ - مراتب النحويين، ص ٧٤، نقلاً عن شوقي ضيف، المرجع السابق ص ١٤٩ .
- ٦ - مقامة ابن خالويه لديوان أبي فراس ص ٢ .
- ٧ - انظر مقامة الديوان .
- ٨ - أعيان الشيعة، محسن الأمين الحسيني العاملي، دمشق، الطبعة الأولى سنة ١٩٤٥، ج ١٨، ص ١٤٩ وما بعدها .
- ٩ - أبو فراس، حياته وشعره، د. عبدالجليل حسن عبداللهدي، مرجع سابق ص ١٧٩ .
- ١٠ - حول تقييم الطبقات المختلفة للديوان، انظر: أبو فراس الحمداني للوقوف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٠، د. نضال القاضي، ص ٢١٧ وما بعدها .
- ١١ - ديوان أبي فراس: شرح الدكتور خليل الدويهي، دار للكتاب العربي، لبنان سنة ١٩٩١، ص ١٢ .
- ١٢ - الأغاني، مرجع سابق ج ١١ ص ٤ .
- ١٣ - انظر: الكامل، ابن الأثير، الجزء السادس، ص ٢٠٧ وما بعدها يتصرف .
- ١٤ - ديوان أبي فراس، شرح الدكتور خليل الدويهي، ص ٥٠ .
- ١٥ - الديوان: ص ٢٩٠ .
- ١٦ - ورد هذا البيت في معظم الطبقات، وليس يفضل فينا الفاضل الهرم، يرفع الفاضل والهرم، ونحن نرى أن اللاتم لما يقصده أبو فراس يتطلب نصب الفاضل الذي يشير إلى سيف الدولة، ورفع الهرم الذي يشير إلى ناصر الدولة .
- ١٧ - انظر: أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ١٨٢ .
- ١٨ - الديوان: ص ١٢٣ .
- ١٩ - حاشية الديوان: ص ١٣٢ .

- ٢٠ - المرجع السابق: ص ١٣٣ .
- ٢١ - هاشم الديوان: ص ١٣٤ .
- ٢٢ - هاشم الديوان: ص ١٣٥ .
- ٢٣ - حاشية الديوان: ص ١٣٨ .
- ٢٤ - هاشم الديوان: ص ١٣٦ .
- ٢٥ - الديوان: ص ١٣٦ .
- ٢٦ - دنعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٧٣ وما بعدها.
- ٢٧ - الموازنة بين الشعراء : ص ٢١ وما بعدها .
- ٢٨ - الديوان: ص ٢٥٢ .
- ٢٩ - الديوان: ص ٢٥٥ .
- ٣٠ - الديوان: ص ٣٦٢ .
- ٣١ - الديوان: ص ١٦١ .
- ٣٢ - انظر قراءة القصيدة في كتابنا متعة تنويع الشعر، دار غريبه بالقاهرة، ص ٩٤ وما بعدها.
- ٣٣ - الديوان: ص ٣٠١ .
- ٣٤ - سيف الدولة وعصر الصديقيين، د. سامي الدمان، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٥٩، ص ١٤٢ .
- ٣٥ - أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ٧٦ وما بعدها، والمراجع للبيئة بالهوامش .
- ٣٦ - انظر : شرح مقامات يدع الزمان الهمذاني للششيخ محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة للدني، القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، ص ٢٠٤ وما بعدها .
- ٣٧ - معجم الأنباء، ج ٥، ص ١٤٩ .
- ٣٨ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر لأبي منصور الثعالبي، شرح وتحقيق الدكتور مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٢، ج ١، ص ٩١ .
- ٣٩ - حول الحياة الأدبية والاجتماعية في بلاط سيف الدولة انظر : د. عبد الجليل حسن عبدالمهدي، مرجع سابق، الفصل الأول من الباب الأول والمراجع للبيئة به.
- ٤٠ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ص ٤٢ .
- ٤١ - الديوان: ص ٦١ .
- ٤٢ - انظر: أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ١٤٩ والمراجع للبيئة به .
- ٤٣ - الديوان: ص ٣٧٠ .
- ٤٤ - الديوان: ص ٣٢ .

- ٤٥ - يتيمة الدهر، ج ١، ص ٦٣ .
- ٤٦ - الديوان: ص ٢٥٧ .
- ٤٧ - الديوان: ص ٢٩٩ .
- ٤٨ - انظر: كتاب «الفروسية في الشعر الجاهلي» للدكتور نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤ .
- ٤٩ - انظر: «أبو فراس، الموقف والتشكيل» مرجع سابق، ص ١٦٩ .
- ٥٠ - الديوان: ص ١٦٤ .
- ٥١ - انظر : بناء لغة الشعر لجون كوين، ترجمة وتقديم وتطبيق الدكتور أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٩٢، ص ١٨٢ وما بعدها .
- ٥٢ - الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق ص ٣٢٢ .
- ٥٣ - للرجع السابق: ص ٥ .
- ٥٤ - أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ٥٤ .
- ٥٥ - الديوان: ص ٢١٣ .
- ٥٦ - أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ١٦٩ .
- ٥٧ - الديوان: ص ٢٤٧ .
- ٥٨ - الديوان: ص ٣٧٦ .
- ٥٩ - الديوان: ص ١١٥ .
- ٦٠ - الديوان: ١٦٢ .
- ٦١ - أبو فراس، الموقف والتشكيل : مرجع سابق ص ٣٧٧ .
- ٦٢ - أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ٣٢٤ .
- ٦٣ - الديوان: ص ١٧٢ .
- ٦٤ - انظر : تاريخ الأدب العربي بروكلمان : ج ٢، ص ١٢، وانظر أيضاً: «أبو فراس، الموقف والتشكيل»، مرجع سابق ص ٢٨٦ .
- ٦٥ - الديوان: ص ٥٢ .
- ٦٦ - الديوان: ص ١٥٧ .
- ٦٧ - تاريخ الأدب العربي، ج ٢، ص ٩٣ (مرجع سابق) .
- ٦٨ - انظر : المصايد والمطاردة لكشاجم، طبع دار المعرفة ببغداد، وتاريخ الطبري، ج ٦ ص ٤٩٤، وانظر أيضاً: الأغاني، ج ٥، ص ٢٤٤، نقلاً عن شوقي ضيف «العصر العباسي الأول» ص ٥٥ .

- ٦٩ - للصايد والمطار، دار المعرفة بفداد، ص ١٧٣ .
- ٧٠ - انظر مقامات بديع الزمان، المقالة البشرية، ص ٤٤٩، مرجع سابق .
- ٧١ - المقامة الأسدية، مرجع سابق، ص ٣٥ .
- ٧٢ - «الصحيح للنبي عن حثية المتنبي» يوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ص ٣٥٣ وما بعدها، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٧ .
- ٧٣ - الديوان: ص ٢٢٧ .
- ٧٤ - للوازنة بين الشعراء، مرجع سابق، ص ٣٦١ .
- ٧٥ - قيمة الدهر : مرجع سابق، ص ١١٢ .
- ٧٦ - انظر: أبو فراس الحمداني، مرجع سابق، ص ٢٧٢ وما بعدها، والمناقشات والآراء الواردة فيه .
- ٧٧ - أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ٢ - ١ وما بعدها بتصرف .
- ٧٨ - للرجع السابق: ص ١٠٨ .
- ٧٩ - الديوان: ص ٩٦ .
- ٨٠ - الديوان: ص ٨٥ .
- ٨١ - الديوان: ص ٨٧ .
- ٨٢ - الديوان: ص ٢٨٢ .
- ٨٣ - انظر تحليلنا للنص في كتابنا: « الكلمة والمجهر »، القاهرة، دار الشروق، سنة ١٩٩٦، ص ١٣٦ وما بعدها .
- ٨٤ - انظر حوصل النص، كتابنا: « تطور الأدب في عمان »، القاهرة، دار غريب، ١٩٩٨، ص ١٢٠ وما بعدها .
- ٨٥ - الديوان: ص ٤٨ .
- ٨٦ - الديوان: ص ٢٧٣ .
- ٨٧ - انظر : الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة ١٩٨٥، ص ١١ .
- ٨٨ - تاريخ العرب الحديث والمعاصر، د. عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم، الطبعة الخامسة، دار للكتاب الجامعي، القاهرة، سنة ١٩٩٠، ص ٢٢٦ وما بعدها .
- ٨٩ - المرجع السابق، ص ٢٢٧ .
- ٩٠ - انظر : تاريخ المغرب وحضارته من قبيل الفتح الإسلامي إلى الغزو الفرنسي، دحسين مؤنس، المجلد الثاني، الجزء الثاني، ص ٢٧٨ وما بعدها، دار العصر الحديث للنشر والتوزيع .

- ٩١ - الداي، كلمة تركية تعني « الخال » وكانت تطلق على حاكم الجزائر تعبيراً عن توبده للإنكشارية، انظر: الأمير عبدالقادر الجزائري، مرجع سابق ص ٤٥ .
- ٩٢ - تاريخ العرب الحديث ( ١٧٨١ - ١٩٢٠ ) دراسة في التنافس الأوربي الاستعماري على البلاد العربية، د. عبدالوهاب عبدالرحمن، ص ٢٦٦، دار القلم، دبي.
- ٩٣ - انظر : تاريخ المغرب وحضارته ( مرجع سابق ) ص ٢٧٨ .
- ٩٤ - Julien Charles - André, Histoire de Algerie Contemporain. p. 38. Paris 1964.
- ٩٥ - تاريخ العرب الحديث والمعاصر، ص ٢٧٨ .
- ٩٦ - حول الروح الصليبية للحملة، انظر : تاريخ العرب الحديث ص ٢٦٨ . وقصة الاستعمار في العالم العربي للكتور نقولا زيادة ص ٢٨، دار الكاتب العربي، بيروت، والأمير عبدالقادر الجزائري ص ٤٧، وانظر في هامشه الإشارة إلى مرجع د. صلاح العقاد عن تطور السياسة الفرنسية في الجزائر .
- ٩٧ - انظر : قصة الاستعمار : ص ٣٩ .
- ٩٨ - لمراجعة نص البيان، انظر : للرجع السابق ص ٤١.
- ٩٩ - في تفاصيل خطط استنزاف الثروة ونزع الملكيات واستعمار التوطن، انظر: للمغرب الكبير للكتور جلال يحيى، الجزء الثالث، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، دار النهضة العربية، بيروت، سنة ١٩٨١ .
- ١٠٠ - انظر تطبيق احمد بن أبي الضياف على هذا الرحيل المخزي، في كتاب « إتحاق أهل الزمان بلخيار ملوك تونس وعهد الأمان » نقلاً عن كتاب تاريخ الجزائر الحديث للكتور محمد خير فارس ص ٢٠٧، مكتبة دار الشرق، بيروت .
- ١٠١ - تاريخ الجزائر الحديث من الفتح الإسلامي إلى الاحتلال الفرنسي، ص ٢٠٩ .
- ١٠٢ - يشار إلى أنه من أسباب عنف المقاومة في مدينة قسنطينة اعتماد الفرنسيين على خائن يدعى «يوسف» كان قد ارتد عن الإسلام، واعتنق الكاثوليكية، وكان عيناً للفرنسيين في قسنطينة، انظر: للمغرب العربي الكبير ص ٣٦٩ .
- ١٠٣ - تاريخ الجزائر: ص ٢١١ .
- ١٠٤ - نقلاً عن : اعلام عرب محدثون من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للكتور نقولا زيادة، ص ١٦، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت .
- ١٠٥ - انظر : الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، ص ٥١، وانظر كذلك: بناء النهضة العربية لجرمي زيدان، ص ١٣، دار الكاتب العربي، بيروت .
- ١٠٦ - حرص عبدالقادر على تلافي لقب « الخلافة » مراعاة للنولة العشائرية، وقبل في البدء لقب السلطان ولكنه سرعان ما تحاشاه، مراعاة لسلطان المغرب واكتفى بلقب الإمارة الذي يوقع له تحت شجرة الدرادرة، تيمناً بالبيعة النبوية المباركة تحت الشجرة .

- ١٠٧ - انظر : اعلام عرب محققون لنقولا زيادة، ص ٧١ .
- ١٠٨ - أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، ج ١، ص ١٢٨، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت .
- ١٠٩ - سيرة الإمام عبد القادر وجهاده، للحاج مصطفى بن التهامي، تحقيق الدكتور يحيى بوعزيز، ص ٤٨، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٥ .
- ١١٠ - المرجع السابق: ص ٤٧ .
- ١١١ - المرجع السابق: ص ٤٩ .
- ١١٢ - المرجع السابق: ص ٤٩ .
- ١١٣ - الحركة الوطنية في الجزائر، الدكتور أبو القاسم سعد الله، ص ٤٩، منشورات دار الآداب، بيروت.
- ١١٤ - سيرة الأمير عبد القادر، الحاج مصطفى بن التهامي، ص ٥٠ .
- ١١٥ - لثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ أحمد الخطيب، ص ٥٤١، دار العلم للملايين، بيروت.
- ١١٦ - شرح ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، د. ممنوح حقي، ص ١١، للطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، دار البقعة العربية، بيروت .
- ١١٧ - ديوان الأمير عبد القادر، شرح وتحقيق الدكتور ممنوح حقي، ص ١٥ .
- ١١٨ - في إحدى النشرات التعريفية للبيسة لطلاب المدارس الفرنسية ترد عند الحديث عن عبد القادر هذه العبارات : A` travers l'Emir c'est une dimension de l'Algérien que nous decouvrons et une image de nous meme qui se perd, cette dimension c'est le bédouin au sens noble du terme prêt au sacrifice, genereux, et chevaleresque. والعبارة واضحة في مدى قدرته على تجسيد هذه القيم البدوية النبيلة لدى الآخرين، ونفحه إلى الإعجاب بها .
- ١١٩ - ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح وتحقيق الدكتور ممنوح حقي (مرجع سابق) ص ٣٥ .
- ١٢٠ - الأمير عبد القادر للدكتور فؤاد صالح السيد ... ص ٣٩ والمراجع للبيئة بهامشه .
- ١٢١ - انظر آراء العقاد وعادل الصلح ويحيى بوعزيز حول هذه القصة في كتاب: الأمير عبد القادر لفؤاد صالح السيد السابق الذكر ص ٤٢ وما بعدها .
- ١٢٢ - المغرب الكبير للدكتور جلال يحيى، ص ١٤١ .
- ١٢٣ - تاريخ العرب الحديث للدكتور عبد الوهاب عبد الرحمن، ص ٢٧١ .
- ١٢٤ - المغرب العربي الكبير في العصر الحديث للدكتور شوقي عطا الله الجمل، ص ٣٦٤ .
- ١٢٥ - Revue d'Histoire Modern et contemporain. 1967 . p. 151 نقلاً عن، تاريخ الجزائر الحديث، د. محمد خير فارس، ص ٢٢٩ .
- ١٢٦ - تاريخ الجزائر الحديث، للدكتور محمد خير فارس، ص ٢٢٩ .
- ١٢٧ - انظر : الحركة الوطنية في الجزائر لأبي القاسم سعد الله، ص ٥٠ .

- ١٢٨ - انتظار : بناة النهضة العربية لجرجي زيدان، ص ١٧ .
- ١٢٩ - المرجع السابق ص ١٢، و انتظار : الحركة الوطنية لأبي القاسم سعد الله، ص ٥٠ .
- ١٣٠ - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، أبو القاسم سعد الله، ص ١٢٩ .
- ١٣١ - انتظار : عبدالقادر الجزائري فارس البحر الأبيض المتوسط (حكايات الانتهاء للمضنية لإنهاء الأيام الآتية) قنري قلعي، ص ٢١، للطبعات للتوزيع والنشر، بيروت، سنة ١٩٩٤ .
- ١٣٢ - انتظار : الثورة الجزائرية دراسة وتاريخ لأحمد الخطيب، ص ٥٢ .
- ١٣٣ - انتظار : عبد القادر الجزائري لقنري قلعي، ص ٢٢ .
- ١٣٤ - للرجع السابق ص ٢٢ .
- ١٣٥ - انتظار : تاريخ العرب الحديث، د. عبد الوهاب عبد الرحمن، ص ٧٢ .
- ١٣٦ - المغرب الكبير : د. جلال يحيى، الجزء الثالث، المصور الحديثة، وهجوم الاستعمار، ج٢، ص ١٤٥، ١٤٦ ( مرجع سابق ) .
- ١٣٧ - الأمير عبدالقادر متصوفاً وشاعراً، د. فزاد صالح السيد، ص ٥٣، ٨٨ .
- ١٣٨ - انتظار : تاريخ المغرب وحضارته، د. حسين مؤنس ص ٢٥٨، وقد حاول الاستعانة ببعض الأوربيين لتدريب الجيش وإقامة مصانع للذخيرة ومن بينها مصنع لصب البنادق، واشتهر من هؤلاء، للمستشرق الفرنسي ليون روشي الذي اتخذته الأمير مستشاراً له بعد أن اعتنق الإسلام وأقام عنده
- ١٣٩ - كان الجيش يرافقه عدد من الخياطين والسروجية لإعداد وإصلاح ما يلزم إصلاحه من ملابس الجنود وسروج الخيل، وكان يرافقه كذلك مختصون لإصلاح السلاح يسمون «فردلجية»، وكان للأمير أركان حرب وكتبة أسرارته، وعندما يستقر الأمير بجيشه في مكان معين ينصب الخيام بنظام
- ١٤٠ - انتظار : الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ، د. أحمد الخطيب، ص ٥٨، ٥٩ .
- ١٤١ - انتظار : عبدالقادر الجزائري فارس البحر الأبيض المتوسط، قنري قلعي، ص ١٩ وما بعدها (مرجع سابق) .
- ١٤٢ - انتظار : الحركة الوطنية في الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، ص ٥٥ ( الهامش ) .
- ١٤٣ - الديوان: ص ٣٢ .
- ١٤٤ - انتظار : الديوان ص ١٢٥ .
- ١٤٥ - الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ، أحمد الخطيب ص ٥٥ .
- ١٤٦ - المرجع السابق: ص ٥٦ .
- ١٤٧ - المغرب الكبير وهجوم الاستعمار، د. جلال يحيى، ص ١٤٣ .

- ١٤٨ - انظر : للغرب العربي الكبير في العصر الحديث، د. شوقي الجمل، ص ٣٦٧ .
- ١٤٩ - انظر : للغرب الكبير، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، د. جلال يحيى، ص ١٤٥ .
- ١٥٠ - الثورة الجزائرية، أحمد الخطيب، ص ٦١ .
- ١٥١ - للغرب الكبير، د. جلال يحيى، الجزء الثالث، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار ص ١٤٧ .
- ١٥٢ - الثورة الجزائرية، أحمد الخطيب، ص ٦٣ .
- ١٥٣ - للمرجع السابق: ص ٦٣ .
- ١٥٤ - حول الاتصالات مع بريطانيا وأمريكا، انظر : أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، ج ١، ص ١٣٥ وما بعدها، دار الغرب الإسلامي .
- ١٥٥ - السياسة الفرنسية في الجزائر من ١٨٢٠ - ١٩٥٩، د. جلال يحيى، ص ١٤٦ .
- ١٥٦ - تاريخ الجزائر الحديث، د. محمد خير فارس، ص ٢٥٣ .
- ١٥٧ - تاريخ العرب الحديث، د. عبد الوهاب عبد الرحمن، ص : ٢٨ .
- ١٥٨ - انظر : تاريخ الجزائر الحديث للكتور محمد خير فارس، ص ٢٥٤ .
- ١٥٩ - للمرجع السابق: ص ٢٥٥ .
- ١٦٠ - الحركة الوطنية الجزائرية، د. أبو القاسم سعد الله، ص ٥٥ .
- ١٦١ - بناء النهضة العربية، جرجي زيدان، ص ١٩ .
- ١٦٢ - تاريخ المغرب الكبير، د. جلال يحيى، الجزء الثالث، ص ١٧٨ .
- ١٦٣ - تاريخ المغرب وحضارته، د. حسين مؤنس، ص ٢٨٠ .
- ١٦٤ - انظر : تحفة الزائر في سائر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، الجزء الثاني، سيرته العلمية ص ١٨٩، المطبعة التجارية الإسكندرية سنة ١٩٠٣ .
- ١٦٥ - راجع بعض هذه الرسائل، « في تحفة الزائر » من ص ١٨٦ إلى ص ٢١٢ .
- ١٦٦ - فارس الجزائر الأمير عبد القادر، للعماد مصطفى طلاس، ص ٣٦١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤ .
- ١٦٧ - للمرجع السابق: ص ٣٦٣ .
- ١٦٨ - تحفة الزائر: ص ٤٠ .
- ١٦٩ - المرجع السابق: ص ٤٠ .
- ١٧٠ - انظر : فارس الجزائر الأمير عبد القادر، مصطفى طلاس، ص ٣٠٢ .
- ١٧١ - تحفة الزائر: ص ٩٣ .
- ١٧٢ - للمرجع السابق: ص ٩٤، وانظر تصنيفات الأحداث في كتاب مصطفى طلاس: فارس الجزائر، ص ٣٠٥ وما بعدها، وكذلك في كتاب جرجي زيدان: بناء النهضة العربية ص ٢١ وما بعدها .



- ١٧٣ - بناء النهضة العربية، جرجي زيدان، ص ٢١، ٢٢ .
- ١٧٤ - انظر تفاصيل الرسائل الرفقة بالنيشين في: « تفكرة الزائر » ص ٩٨ - ١١٥ .
- ١٧٥ - انظر نص الرسالة في: تحفة الزائر، ص ١١٤، ١١٥ .
- ١٧٦ - انظر: الأمير عبدالقادر متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، ص ٧٨ وما بعدها والمراجع للبيئة به .
- ١٧٧ - المرجع السابق: ص ٧٨ .
- ١٧٨ - انظر : الأمير عبدالقادر وائد الكفاح الجزائري للدكتور يحيى بوعزيز، الدار العربية للكتاب، الجزائر، ص ٣١٨، وقد أشار في هامشه إلى وثائق قناة السويس بمكتبة قصر عليين، ومكتبة كلية الآداب بجامعة القاهرة .
- ١٧٩ - انظر تحفة الزائر، ص ١٨٥، ١٨٦ .
- ١٨٠ - الأمير عبدالقادر وائد الكفاح الجزائري، د يحيى بوعزيز، ص ٣١٩ .
- ١٨١ - الديوان: ص ١١، في رد الأمير على قصيدة طويلة امتدحه بها العالم الحاج مصطفى شلبي البغدادي، وقد مرّ بمضيق، فلكرمه الأمير وأجلّه، والقصيدتان معايدة متبادلة بمناسبة عيد الضحية.
- ١٨٢ - الديوان : ١٧٢، وكان الأمير قد بنى قصراً للاصطياف في ثمر وسط البساتين، وحين شعر بمرضه الأخير طلب أن ينتقل إليه وفيه فاضت روحه الطاهرة إلى بارئها .
- ١٨٣ - الديوان، تحقيق مدوح حقي، ص ١٢٢ .
- ١٨٤ - انظر : الديوان ص ١٢٨ .
- ١٨٥ - انظر : للديوان ص ٢٠٢ .
- ١٨٦ - انظر : للديوان ص ١٩٢ وما بعدها .
- ١٨٧ - انظر : الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، ص ٩٩ .
- ١٨٨ - انظر : ذكرى العاقل وتنبية الغافل، تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، تحقيق الدكتور مدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، عن الصورة للخطبة لرسالة الأمير في المقدمة.
- ١٨٩ - انظر : لقروض الحاد لسان متقصي دين الإسلام بالباطل والإلحاد، تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص ٩ من مقدمة الدكتور مدوح حقي.



## التراجع

- ١ - أبحاث ولواء في تاريخ الجزائر : د. أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت .
- ٢ - أبو فراس الحمداني، حياته وشعره : د. عبد الجليل حسن عبد المهدي، مكتبة الأقصى، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨١، الأردن .
- ٣ - أبو فراس الحمداني، المواقف والتشكيل الجمالي : د. نعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٠، القاهرة .
- ٤ - اعلام عرب محدثون من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر : د. قولا زينة الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت .
- ٥ - إعيان الشيعة : د. محسن الأمين الحسيني العاملي، الطبعة الأولى، سنة ١٩٤٥، دمشق .
- ٦ - الأغاني : الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصورة ١٩٦٥، القاهرة .
- ٧ - الأمير عبد القادر وولد الكفاح الجزائري : د. يحيى بوعزيز، الدار العربية للكتاب، الجزائر .
- ٨ - الأمير عبد القادر الجزائري متصوفاً وشاعراً : فؤاد صالح السيد، المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة ١٩٨٥، الجزائر .
- ٩ - بناء لغة للشعر : جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، دار المعارف، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٩٣، القاهرة .
- ١٠ - بناة النهضة العربية : جرجي زيدان، دار الكتاب العربي، بيروت .
- ١١ - تاريخ العرب الحديث (١٧٨١-١٩٢٠) : د. عبد الوهاب عبد الرحمن، دار القلم، دبي .
- ١٢ - تاريخ العرب الحديث والمعاصر : د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، دار الكتاب الجامعي، الطبعة الخامسة، سنة ١٩٩٠، القاهرة .
- ١٣ - تاريخ المغرب وحضارته من قبيل الفتح الإسلامي إلى الغزو الفرنسي : د. حسين مؤنس، دار العصر الحديث للنشر والتوزيع، المجلد الثاني، الجزء الثاني .
- ١٤ - تحفة للزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، وسيرته العلمية : جمعها ابنه السيد محمد بن عبد القادر، للطبعة التجارية، الإسكندرية، سنة ١٩٠٣ .
- ١٥ - تطور الأدب في عمان : د. أحمد درويش، دار غريب، سنة ١٩٦٨، القاهرة .
- ١٦ - الثورة الجزائرية دراسة وتاريخ : أحمد الخطيب، دار العلم للملايين، بيروت .
- ١٧ - الحركة الوطنية في الجزائر : د. أبو القاسم سعد الله، منشورات دار الآداب، بيروت .
- ١٨ - ديوان أبي فراس : شرح الدكتور خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، سنة ١٩٩١، لبنان .

- ١٩- نكرى العقائل وتنبيه الغافل : تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، تحقيق الدكتور ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت .
- ٢٠- سيرة الإمام عبدالقادر وجهانه : الحاج مصطفى بن التهامي، تحقيق الدكتور يحيى بوعزيز، دار الفروب الإسلامي، سنة ١٩٩٥، بيروت .
- ٢١- سيف الدولة وعصر الحمدانيين : د. سامي الدمان، دار المعارف، سنة ١٩٥٩، القاهرة .
- ٢٢- شرح ديوان الأمير عبدالقادر الجزائري : د. ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، بيروت .
- ٢٣- شرح مقامات بدیع الزمان الهمذاني : الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة المنهي، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، للقاهرة .
- ٢٤- الصبح المنبي عن حثيثة المتنبي : يوسف البديني، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٧، للقاهرة .
- ٢٥- عبدالقادر الجزائري فارس البحر المتوسط (حكايات الإنشاء الماضية لإنشاء الأيام الآتية): قدرى قلعجي، المطبوعات للتوزيع والنشر، سنة ١٩٩٤، بيروت .
- ٢٦- العصر الجاهلي : د. شوقي ضيف، دار للمعارف، الطبعة الحادية عشرة، سنة ١٩٨٦، القاهرة .
- ٢٧- فارس الجزائر الأمير عبدالقادر : العماد مصطفى طلاس، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤ .
- ٢٨- الفروسية في الشعر الجاهلي : نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤، بيروت .
- ٢٩- قصة الاستعمار في العالم العربي : د. نقولا زيادة، دار الكاتب العربي، بيروت .
- ٣٠- الكلمة والمجهر : د. أحمد درويش، دار الشروق، سنة ١٩٩٦، القاهرة .
- ٣١- معجم الأبناء : ياقوت الحموي.
- ٣٢- المغرب العربي الكبير في العصر الحديث : د. شوقي عطا الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .
- ٣٣- المغرب الكبير : د. جلال يحيى، الجزء الثالث : العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، دار النهضة العربية، سنة ١٩٨١، بيروت .
- ٣٤- الموازنة بين الشعراء إباحث في أصول النقد وأسرار البيان : د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى الحلبي، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٧٣، القاهرة .
- ٣٥- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر : أبو منصور الثعالبي، شرح وتحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٢، بيروت .

## فهرس

- ٣ - تصفيو، عبدالمزى سمود البابطين  
٥ - دين ودي الكتاب  
٧ - مدخل، دين شخصيتن، ملاح الاختلاف والاختلاف

### التسم الأول:

- ٢١ - هي مسجدة أبي ترس الجمفاني  
٢٧ - النجوان  
٣٢ - صورة الأب الخلق  
٥٦ - صورة الأم المحببة  
٧٣ - صورة الفارس الحماري  
٩٧ - صورة الحب  
١٠٩ - صورة الطرد والصيد  
١١٩ - صورة الأسير

### التسم الثاني:

- هي مسجدة الأمير عبد القادر الونزاري  
١ - الزمان والكان  
١٤٥ - ما قبل الإمارة: مرحلة التكوين والخبرة النظرية  
١٥٥ - مرحلة الإمارة  
١٧٧ - مرحلة ما بعد الإمارة  
١٩٧ - الهوامش  
٢٠٦ - المراجع  
٢٠٨ - القوس











مكتبة واداء الوثائق الوطنية  
الكويت

الكويت

2 0 0 0